

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav translatologie

## **Bakalářská práce**

Anežka Dudková

KOMENTOVANÝ PŘEKLAD – Lois Lowry: The Remembered Gate and the Unopened Door (Sutherland Lecture, April 2001, dostupné na [http: www.loislowry.com/](http://www.loislowry.com/))

ANNOTATED CZECH TRANSLATION OF Lois Lowry: The Remembered Gate and the Unopened Door (Sutherland Lecture, April 2001, dostupné na [http: www.loislowry.com/](http://www.loislowry.com/))

Praha 2017

Vedoucí práce: PhDr. Eva Kalivodová, Ph.D.

## **Zadání**

Zadaný text přeložte do češtiny a svůj překlad doplňte překladatelským komentářem v rozsahu min. 20 normostran. V komentáři nejprve celkově charakterizujte výchozí text: uveďte, s jakým cílem a jakou funkcí byl text napsán a jaké stylistické postupy autor/ka volí k dosažení svého záměru. Vysvětlete, zda a proč jsou funkce a cíl stejné či pozměněné v textu vašeho překladu. Dále popište, na jaké problémy jste v překladu narazil/a, a zdůvodněte použité překladatelské postupy a nezbytné posuny, které jste v překladu provedl/a na úrovni lexika, syntaxe a především v rovině stylistické v závislosti na funkci textu v nové, české komunikační situaci – tato situace, byť hypotetická, bude v komentáři představena. Postupujte přitom od celkové koncepce svého překladu k dílčím řešením. Citovaná vlastní řešení, která budete uvádět jako důkazy vámi zvolených postupů, opatřete odkazy ke stránkám překladu i originálu. Komentář opatřete na závěr bibliografickým soupisem použitých primárních i sekundárních zdrojů, včetně internetových.

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala PhDr. Evě Kalivodové, Ph.D. za vedení práce a cenné rady, které mi při psaní poskytla. Velké díky patří též mé rodině a přátelům za jejich pomoc a podporu.

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 24. 7. 2017*

*podpis*

## **ABSTRAKT**

Cílem této bakalářské práce je překlad projevu Lois Lowryové s názvem *The Remembered Gate and the Unopened Door*. Lowryová jej přednesla v roce 2001 a následně jej publikovala na svých internetových stránkách. V teoretické části poté následují analýza původního textu, popis zvolené metody překladu, typologie překladatelských problémů a jejich řešení a typologie posunů, které nastaly při překladu.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

psaní, čtení, příběhy, dětská literatura

## **ABSTRACT**

This bachelor's thesis aims to translate the lecture *The Remembered Gate and the Unopened Door* by Lois Lowry. Lowry delivered the speech in 2001 and then published it on her website. The translation is followed by a theoretical part, which includes the analysis of the source text, description of the selected translation method, typology of translation problems and typology of translation shifts.

## **KEY WORDS**

writing, reading, stories, children's literature

# Obsah

1. Úvod.....	6
2. Překlad .....	7
3. Komentář .....	26
3.1 Překladatelská analýza.....	26
3.1.1 Vnětextové faktory .....	26
3.1.2 Funkční a stylistický rozbor.....	28
3.1.3 Vnitrotextové faktory.....	30
3.2 Hypotéza o cílové komunikaci .....	36
3.3 Metoda překladu .....	37
3.4 Překladatelské problémy a jejich řešení.....	38
3.4.1 Tituly knih a literární aluze.....	38
3.4.2 Úryvky z autorských a neautorských textů.....	40
3.4.3 Poznámky pod čarou.....	42
3.4.4. Kulturní rozdíly.....	43
3.4.5 Lexikum .....	45
3.4.6 Problémy spojené se syntaxí.....	48
3.5 Typologie překladatelských posunů .....	51
4. Závěr .....	54
Seznam použité literatury .....	55
Příloha – výchozí text .....	59

# 1. Úvod

Výchozí text této bakalářské práce je projev americké spisovatelky Lois Lowryové s názvem „The Remembered Gate and the Unopened Door“. Lowryová jej přednesla v květnu 2001 na Přednášce na počest Zeny Sutherlandové (Zena Sutherland Lecture), která se každoročně koná v Chicagské veřejné knihovně. Sutherlandová (1915–2002) byla významná kritička literatury pro děti a profesorka na Chicagské univerzitě. Spolupracovala s May Hillovou Arbuthnotovou na příručce *Children and Books* a po smrti Hillové Arbuthnotové sama připravila několik dalších vydání. Od roku 1983 se pravidelně koná přednáška na její počest.<sup>1</sup> Projev zde měli například spisovatelé John Green<sup>2</sup>, Neil Gaiman<sup>3</sup> nebo Natalie Babbittová<sup>4</sup>.

Lowryová se v projevu zabývá svým dětstvím, vztahem k literatuře a psaní a popisuje důležité okamžiky svého života. V průběhu cituje několik literárních úryvků a postupně komponuje promyšlený celek. Text mě velmi zaujal nejen svou kompozicí, ale i tématem, jelikož se zajímám o literaturu pro děti a v budoucnu bych se chtěla věnovat literárnímu překladu.

Samotná bakalářská práce se skládá ze dvou částí, první tvoří překlad výchozího textu, druhá část obsahuje komentář. V komentáři nejprve analyzuji výchozí text, přičemž vycházím z modelu Christiane Nordové. Na základě této analýzy popíšu hypotetickou situaci překladu a stanovím nejvhodnější překladatelskou strategii. Poté se budu věnovat problémům, na něž jsem během procesu překladu narazila, a nakonec krátce načrtnu typologii posunů, které při překladu nastaly.

---

<sup>1</sup> Zena Sutherland, children's literature pioneer, 1915-2002. *UChicago News* [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <http://www-news.uchicago.edu/releases/02/020614.sutherland.shtml>

<sup>2</sup> Green (2014)

<sup>3</sup> Gaiman (2012)

<sup>4</sup> Babbitt (2004)

## 2. Překlad

*Tento text vznikl jako projev na Přednášku na počest Zeny Sutherlandové. Byl přednesen 4. května 2001 v Chicagské veřejné knihovně. Zena Sutherlandová (1915–2002) byla významná americká kritička literatury pro děti. Přednáška na její počest se v Chicagu koná každoročně od roku 1983.*

### VZPOMÍNKA NA BRANKU A ZAVŘENÉ DVEŘE

Lois Lowryová

Když jsem se připravovala na dnešní večer, pročetla jsem si dřívější přednášky na počest Zeny Sutherlandové. To jsem neměla dělat. Všechny byly výmluvné a hlubokomyslné a učené – a také v nich byly poznámky pod čarou, což mě vyděsilo, protože poznámky vyžadují výzkum, kterému jsem se při psaní beletrie roky s úspěchem vyhýbala.

*Jak můžu odevzdat něco s poznámkami pod čarou, přemítala jsem, co mám kvůli tomu projevu zkoumat, když většinou nejspíš půjde od srdce a vyjde ze vzpomínek a představivosti, které bibliografii nemají?*

A tak jsem začala prokrastinovat a našla si informace o samotné Zeně Sutherlandové. Samozřejmě jsem věděla, kdo Zena je a co znamená – co znamená pro mě a jistě celé ty roky pro všechny spisovatele, kteří to s literaturou pro děti myslí vážně: světlo ve tmách.

(Mohla jsem ji popsat jinými slovy: rádkyně, učitelka, ztělesněná moudrost. Ale vybrala jsem schválně světlo ve tmách. Zena pro nás byla jasným, zářivým světlem, za nímž plujeme. Myslím, že mnohé z nás upozornila na skály skrývající se pod vodou. A určitě nás nejednou provedla velmi zrádnými místy a pomohla nám dovést naše chatrné loďky do bezpečí přístavů.)

Jenže to na poznámku pod čarou nestačilo, protože jsem i její roli vysvětlovala intuitivně a od srdce. Tak jsem se pustila do výzkumu.

A zjistila jsem, že Zena Sutherlandová promovala na Chicagské univerzitě v roce 1937.<sup>1</sup> Helemese, poznámka pod čarou!

Ale když jsem se měla začít do jejích dalších studií a soupisu mnohých ocenění, jichž se jí dostalo, jejích publikací a cest a pracovních pozicí, myšlenky se mi rozutekly. Kroužily s pocitem důvěrnosti a zalíbení okolo onoho roku 1937, protože tehdy jsem se narodila.

---

<sup>1</sup> *University of Chicago Magazine*. 1998, 9, č. 5.

Znamená to, že v době, kdy jsem žvatlala a broukala ve své postýlce v Honolulu, kdy mi předčítali (máme totiž staré domácí videozáznamy, kde se ještě jako kojenec vrtím mámě na klíně, zatímco ona drží knihu a čte mé tříleté sestře – ta se ke mně nazlobeně natahuje a co chvíli mě štípne, abych sebou nešla a nerozptylovala matku), Zena Sutherlandová se v Chicagu vydávala na dráhu, která měla udat tón mému literárnímu životu a životu dětí, které se mi měly narodit, a dětí jejich dětí.

O těchto spojitostech velmi ráda přemýšlím.

Tahle slova píšu o Velikonocích. V mé církvi (je to episkopální církev) nás učí doktrínu apoštolské posloupnosti, té úžasné skutečnosti, že Ježíš vysvětil svého učedníka Petra se slovy: „Na této skále zbuduji svou Církev,“<sup>2</sup> a že od té chvíle byl každý biskup a kněz vysvěcen v neporušené řadě vložení rukou, která začala oním prvním vysvěcením.

Je to svatokrádežné přirovnání? Neuctivé? Pro mě ne. Také mi připomíná slova z pozoruhodné knihy Patricie Polaccové *Pink a Say (Pink and Say)* (pozor, vytvářím další poznámku pod čarou):

*Když můj otec dopověděl svůj příběh, natáhl ruku a prohlásil: „Toto je ruka, která se dotkla ruky, jež se dotkla ruky, která si potřásla s pravicí Abrahama Lincolna.“<sup>3</sup>*

Což mi rovněž připomíná všechny rodiče, kteří kdy vyprávěli (nebo přečetli či zazpívali) svému dítěti příběh, a když to dítě vyrostlo, povědělo (nebo přečetlo či zazpívalo) ten příběh svému potomkovi, který jej pak v dospělosti zas vyprávěl (nebo přečetl či zazpíval) svému dítěti.

Takové příběhy nám utvářejí osobnost a dělají z nás to, čím jsme.

A já ti, Zeno, děkuji, že jsi na to utváření trochu dohlédla.

\*\*\*

Názvy jsou pro mě oříšek. U knihy pokaždé vymyslím název, až když ji dopíšu. Jak bych taky mohla vědět, o čem příběh je a co znamená, než ho dopovím?

Nejdřív vždycky vymyslím postavu. Pak uvedu do pohybu řadu vlastností, obvykle nějakou náhlou příhodou (Voják zavolá: „Halt!“. Dívka oplakávající matku se zvedne a odchází od jejího těla. V uličce někdo opustí štěně.). Posouvám postavu z jedné události do

---

<sup>2</sup> Český ekumenický překlad [online]. [cit. 2016-10-23]. Dostupné z: <https://www.bibleserver.com/text/CEP/Matou%C5%A116>

<sup>3</sup> POLACCO, Patricia: *Pink and Say*. New York: Philomel Books, 1994. (pokud dále není uvedeno, překlad A. D. – pozn. překl.)



druhé a ona na ně reaguje *svým osobitým způsobem*. Každá ta reakce spouští nové události – a postava na ně zas reaguje *svým osobitým způsobem*.

Kdybych řekla, že postava převezme vládu, příliš bych to zlehčila, znevážila bych svou práci. Řídím to já sama. Tu postavu jsem přeci vymyslela. Záleží jen a jen na mně, co on nebo ona udělá. Ale je to podprahový proces a občas mě něco samotnou překvapí. A přesně tak to chci. Ta překvapení zbožňuju, čekám na ně, přímo po nich prahnu.

A teprve po několika takových řízených překvapeních dospěje příběh ke svému konci – a teprve tehdy mu můžu porozumět, posoudit ho, zvážit jeho význam a vymyslet mu název.

Proto jsou názvy oříšek. Poslední úkol, který musím přepečlivě splnit předtím, než knihu dokončím.

Dětem na besedách často svěřuju, že ten nejlepší název, který znám, není z mého pera, ale je to jedno slovo, které znají: ČELISTI. (Jakmile to vyslovím, začnou si všichni broukat melodii, kterou jim ten název připomene.) ČELISTI – to mluví za vše, že ano? Je to slovo, které říká: Tohle vás vyděsí k smrti. Bude to o hroživé, zlověstné, zubaté příšeře – s doširoka rozevřenou tlamou – co vás bude pronásledovat až do hlubin vašich nočních můr.

A přitom je to tak krátké. Právě stručnost je na tom to nejtěžší.

Takhle nestručným vysvětlením jsem si připravila půdu pro to, abych popsala muka, co zažívám, když po mně „někdo“ (ten anonymní „někdo“, kdo plánuje akce jako Přednášku na počest Zeny Sutherlandové) chce název celé měsíce předtím, než se má přednáška konat.

Ale tentokrát mě název napadl. Vděčím za něj T. S. Eliotovi. Ani nevím, jak se to stalo. Před mnoha lety, když jsem byla namyšlená studentka prvního ročníku na vysoké, jsem si hrála na intelektuálku – z větší části pomocí oblečení, začala jsem třeba nosit plandavý baloňák, který jsem koupila na bleším trhu. Taky jsem hodně citovala T. S. Eliota. Vždycky to byly verše z *Písně lásky J. Alfreda Prufrocka*, která byla u vysokoškolských prvků obzvlášť oblíbená; všichni jsme prožívali existenciální nudu a nesmírně rádi jsme se přirovnávali k rozeklaným párům klepet, jež cupitají po tichých mořských dnech. (Jak tady dneska znovu cituji tenhle verš a popisuji ten odporný baloňák, úplně před sebou vidím nebožku matku, jak protáčí oči.)

Máte štěstí, že jsem nesáhla po Prufrockovi a neposlala výboru název „Tichá mořská dna“, čímž bych nás všechny odsoudila k večeru plnému adolescentní úzkosti a znučenosti. (I když by to zas byla zábava, vytáhnout celý ten kostým: patří k němu černé punčochy a rolák, samozřejmě ten baloňák a ještě pár značně odrbaných, špinavých tenisek. Taky bych k vám musela mluvit zpoza kouřové clony, která je dneska na každém pořádném veřejném místě zakázaná. Ale v padesátých letech byla nikotinová oblaka nezbytná.)

\*\*\*

Místo toho má paměť nebo hlava připadla na Eliotovy *Čtyři kvartety*. Těm z vás, pro které jsou školní léta stejně dávnou minulostí jako pro mě, napovím, že *Čtyři kvartety* obsahují čtyři básně a každá z nich nese název místa, které bylo pro Eliota nějak důležité. Každý oddíl se pak skládá z pěti částí, něco jako hudební skladba. Budu teď citovat z první části první básně s názvem *Burnt Norton*:

*Ozvěny kroků znějí v paměti  
chodbami, po kterých jsme nikdy nešli  
ke dveřím, které jsme nikdy neotevřeli  
do růžové zahrady. (...)*

*Další ozvěny  
bydlí na zahradě. Půjdem za nimi?  
Rychle, řekl pták. Najdi je, najdi je  
za rohem. První brankou  
do prvního světa (...)<sup>4</sup>*

A teď schválně... Eliota jsem vám možná připomněla, ale když tu zazněl, určitě jste si všichni vzpomněli na ještě starší dílo.

*Zanořila ruce mezi listy a začala je odtahovat a shrnovat stranou. Břečťanový porost byl sice hustý, ale většina ho visela volně a tvořila jakousi oponu, přestože se místy zachytil na dřevě a železe. Mary se rozčilením a radostí trochu roztřáslly ruce a rozbušilo se jí srdce. Drozd pokračoval ve švitoření a cvrlikání a nahýbal hlavičku na stranu, skoro jako by byl stejně nadšený jako ona. Co se jí to vynořovalo pod rukama, co za hranatou a železnou věc, v níž její prsty nahmataly díрку?*

*Byl to zámek dveří, které byly zamčeny celé desetiletí, a když Mary strčila ruku do kapsy a vytáhla klíč, zjistila, že do klíčové dírky přesně pasuje. Strčila ho do zámku a otočila s ním. Musela se do toho opřít oběma rukama, ale nakonec se to povedlo.*

*Poté se zhluboka nadechla a ohlédla se na dlouhou cestičku, aby se podívala, jestli někdo nejde. Nikde nikdo. Zdálo se, že na tohle místo nechodí nikdy nikdo, a ona se bezděky znovu hluboce nadechla, odhrnula brečťanovou oponu a opřela se do dvířek, která se pomalu, pomalounku otevřela.*

---

<sup>4</sup> ELIOT, T. S.: *Čtyři kvartety*. Překlad Martin Hilský. Praha: Argo, 2014, s. 11.

*Proklouzla na druhou stranu, zaklapla za sebou dveře, otočila se k nim zády a rozhlédla se kolem sebe, celá udýchaná z toho nadšení, údivu a radosti.*

*Stála uprostřed tajné zahrady.<sup>5</sup>*

Pochybuji, že T. S. Eliot někdy četl *Tajnou zahradu*. Mám pocit, že je to jedna z knížek, o níž děti říkají, že je „pro holky“. Mně z ní předčítala matka a já ji četla dceři, ale když se jí pak narodil syn a dorostl do správného věku, dcera mu raději přečetla *Davidu Copperfielda*.

Ale dveře do zahrady představují univerzální motiv. Skryté místo, kde čekají květiny. Chodbičkou... Směrem ke dveřím... Zabočit za roh... Projít brankou...

Poslouchejte:

*Alenka dvířka otevřela a před ní byla chodbička o nic širší než krycí díra. Alenka poklekla a tou chodbičkou hleděla do divukrásné zahrady. Zatoužila dostat se z té tmavé síně a procházet se mezi bujně kvetoucími záhonky a chladivými vodotrysky, ale nemohla dvířky prostrčit ani hlavu: „a i kdybych hlavou prošla, co je mi to platné, když neprojdou rameny. Kdybych se tak mohla sklápnout jako dalekohled! Snad by to šlo, jenom vědět, jak na to.“ Ono totiž Alenku potkalo za tu chvíli tolik nevidaného, že už jí skoro všechno připadalo možné.<sup>6</sup>*

\*\*\*

V mé úplně nejstarší vzpomínce jsou dveře.

Z Havaje mám i další rané vzpomínky, ale ty mají oporu ve starých rodinných nahrávkách (a možná pocházejí jen z nich), takže i přesto, že si *myslím*, že si pamatuji, jak zalévám květiny na zahrádce našeho domu na předměstí Honolulu, možná je to jen ta nahraná scéna: mé dvouleté já oblečené v modrých šatečkách, v rukách téměř stejně velkou konev, kterou s velkou vážností naklání, aby pokropilo ibišek.

Také si *myslím*, že si pamatuju na pláž Waikiki. Ale i tuhle scénu zvěčnila otcova kamera a já ji sledovala pořád dokola: děvčátko s lopatičkou, kterému vánek sfoukává klobouček, čemuž se směje a neustále zvedá ručičky, aby si ho nasadilo pevněji na hlavu.

Ale nemáme žádnou fotku ani video, žádný záznam, na němž by bylo dítě stojící ve dveřích. Není tu žádná patrná rekvizita (konvička, modré šatičky, ulétávající klobouček),

---

<sup>5</sup> BURNETT, Frances Hodgson: *The Secret Garden*. New York: Dell Publishing, 1987.

<sup>6</sup> CARROLL, Lewis: *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Překlad Aloys a Hana Skoumalovi. Praha: Albatros, 1988, s. 12.

protože jsem *uvnitř* té vzpomínky a vyhlížím ven. Je to takový rozmazaný střípek vzpomínky a voní v něm květiny – zdá se, že k téhle vzpomínce neoddělitelně patří květiny, které se pnou podél těch otevřených dveří.

Zas a znovu jsem tuhle vzpomínku popisovala matce a ona vždycky jen pokrčila rameny a prohlásila, že o tom nic neví. „Měli jsme sousedku,“ prohlásila, „které okolo hlavního vchodu rostly popínavé květiny. Asi jsi tam někdy byla. K čemu ti to bude? Copak na tom záleží?“

Asi měla pravdu v tom, že ve velkém plánu věcí mi to k ničemu není, vědět, kde přesně byly tyhle dveře, nebo proč jsem tam jako pouhé batole stála dostatečně dlouho na to, aby se ten okamžik stal mou první vzpomínkou. Ale pronásleduje mě to. Byl to letmý pohled do mého prvního světa.

*Rychle, řekl pták. Najdi je, najdi je  
za rohem. První brankou  
do prvního světa...*

Moje matka byla praktická a výkonná žena. Byla manželka armádního důstojníka, která měla v malíčku pohostinství, stejně jako zvládala veškeré náležitosti spojené s balením. Nikdy si nestěžovala, vyznala se v praní hedvábí, uměla použít nůž na ryby a věděla, že ve slušné společnosti se po skončení léta bílé boty prostě nenosí. Když se dneska dívám na staré fotografie, vždycky mě překvapí, když vidím fotku, na které mě v Panamě drží za ruku – byly mi teprve tři roky – protože mám na té fotce pečlivě naškrobené a nažehlené šatečky. Panamou jsme tehdy jen projížděli, všechny naše věci byly po kufrech. Jak to vůbec mohla zvládnout?

Matka nebyla z těch, kdo se probírají neurčitými vzpomínkami a hledají jejich smysl. *Tak už se přes to přenes*, řekla by mi, kdyby tu ještě byla. *Zapomeň na to*. Takový byl nejspíš život armádních manželek, které se v životě musely přenést přes spoustu věcí. „Stěhujeme se,“ oznámil táta a matka bez slůvka stížnosti vytáhla kufry. (Ale to je nejspíš přesně ten důvod, proč mě to pronásleduje; přenesla jsem se přes to a je to někde za mnou, v mé minulosti, součást toho, co mě zformovalo a hnalo kupředu. Tohle a ještě další otázka – koho to vybízí? Ten pták v básni, který vyzývá: *najdi je, najdi je*... Koho tím myslí? Koho?)

\*\*\*

Další dveře už nejsou jen mizivá, polozapomenutá záhada, ale obyčejné pevné dveře do našeho bytu v New Yorku. Vzpomínám si, jak k nim matka s pláčem běží a volá na otce, který zrovna odešel – nebyl daleko, a tak mohl přispěchat nazpět –, a celá zmatená jsem poslouchala, jak mu matka opakuje, co právě slyšela v rádiu. Něco o Pearl Harboru. Bylo mi čtyři a půl.

Před těmi samými dveřmi v New Yorku nás se sestrou (v blonděných vlasech máme nové stuhy) vyfotili toho dne, kdy jsme nastoupily do školky a třetí třídy.

Tehdy už mi bylo pět a měla jsem tajemství. Když se dívám na ten snímek malé holčičky s úhledně zapnutými botičkami, která se drží sestry za ruku, vzpomínám si, jaký to byl pocit, mít tajemství. Byl to začátek dvojího života, který jsem od té doby vedla, a který vedu dodnes: života spisovatele, který žije v přítomnosti se vším, co k tomu patří, ale zároveň v pozadí skrývá příběh, neustále ho utváří a přetváří, vypráví a převyprávuje (překvapivě vždy ve třetí osobě), a nikdy ne nahlas.

*Děvčátko umí číst*, proneslo mé utajené pětileté já další část tohoto příběhu, který mi neustále proudil hlavou, i ve chvíli, kdy jsem u vchodových dveří pózovala fotografovi. *A nikdo to neví.*

Sestra byla o tři roky starší a vysvětlila mi proces čtení svým metodickým, věcným způsobem. Každý den si ze školy v New Yorku nosila domů knihy, a když jsem se jí pověsila na ruku a rozptylovala ji tak od toho, čemu říkala „práce“ (ale já věděla, že to práce není. Do práce chodil táta. Helen si četla, a čtení nebyla práce), netrpělivě mi to vysvětlila: písmena označují hlásky, a když se ty hlásky spojí, stanou se z nich slova.

Potom jsem si každý den, když odešla do školy a nechala mě doma samotnou, v naší ložnici prohlížela knihy. Důkladně jsem zkoumala příběhy, které jsem znala z paměti, zjišťovala jsem, ze kterých hlásek se slova skládají a která písmena k nim patří, a zanedlouho to zapadlo do sebe a dávalo smysl. I když ne *všechno*. V jedné knize byla želva jménem Humphrey a já poznala, že v tom jméně písmena úplně přesně nesedí, tak jsem musela udělat výjimku.

Další kniha se jmenovala *Pan Popper a jeho tučňáci* a „Popper“ bylo další slovo, které nesplňovalo pravidlo – ale protože jsem ten příběh znala, přišla jsem na to. Taková slova jsem pak vídala často a poznala jsem, že jsem odhalila malé tajemství uvnitř většího, kterým bylo čtení. Vzbuzovalo to ve mně pocit radosti, přímo nadšení. Po jisté době jsem hledáním těchto malých tajemství trávil spoustu času – bylo to zábavnější než všechny hry nebo omalovánky. Matka odebírala časopis *McCall's*, který měl v názvu legrační malé tajemství, skoro vtip –

ono „Mc“: představovala jsem si, že v něm z nějakého humorného soukromého důvodu chybí „i“ (protože to jistojistě znamená „Mik“).

Otec měl před jménem „mjr.“, což byla další vtipná zkratka, jelikož jsem věděla, že to má být „major“. Nosil uniformu, která jeho hodnost prozrazovala, a zvláštní klobouk, který mi občas půjčil, ale vždycky jen doma, nikdy venku. Pochodovala jsem po bytě v pyžamu a majorském klobouku a táta mi řekl, že je to to nejlepší kabaretní představení ve městě.

Poté, co matku rozplakalo hlášení rádia o Pearl Harboru, otec jednoho dne připravil svůj fotoaparát, posadil se před objektiv s kouzelným tlačítkem v ruce a vyfotil sám sebe. Potom film v temné komoře proměnil na skutečný obrázek. Občas mi dovolil, abych v té strašidelné, červeně osvětlené místnosti byla s ním. (O třicet pět let později mi daroval leiku, kterou tehdy použil.)

Tahle otcova fotografie z roku 1941 mě dnes pronásleduje. Vypadá na ní tak smutně. Vypadá zamyšleně a unaveně, a asi i rozzlobeně nad tím, co se jemu a celému světu děje. A přitom se na mě z obrázku dívá tím laskavým pohledem, který si pamatuju.

Kopii fotky otec daroval matce, která ji dala zarámovat; pro mě a mou sestru udělal maličké verze. Moje pečlivá, spořádaná sestra si ji úhledně uložila do šuplíku se spodním prádlem, ale já tu svou nosila v kapse jako talisman. Zanedlouho jsem ji ztratila, stejně jako jsem ztratila botičky pro panenku, jojo a prstýnek od babičky. Matka tomu říkala neopatrnost. „Kdybys tak –“ povzdechla si.

A najednou byl otec pryč, ztracený stejně jako jeho fotografie. Když odešel, bylo to, jako by se v mém životě zavřely dveře. „Odešel do války,“ říkala matka. „Do Pacifiku.“

Pak zmizel i New York, náš byt byl pryč a my žili na jiném, novém místě. Bydleli jsme s prarodiči a matce se narodilo další miminko, chlapec, se kterým musela trávit mnoho času nahoře v patře, aby ho utišila, protože jeho pláč babičku *velice, převelice znervózňoval*. Babičku *velice, převelice znervózňovalo* mnoho věcí a já byla zřejmě jedna z nich: má nepořádnost, má nedbalost. Když se mi rozepnula bota nebo se mi rozvázala stuha ve vlasech nebo jsem měla na kolenou skvrny od trávy, vždycky mě pobídla: „Hybaj, mladá dámo!“, jako by snad zapomněla, jak se jmenuju, a vždycky mě postrčila směrem ke koupelně, abych se umyla, upravila a dala do pořádku.

Vzpomínala jsem si na dny v New Yorku, kdy táta tleskal do rytmu a já pochodovala s armádní čapkou na hlavě, bradu vysoko zdviženou, a všichni se smáli a měli mě rádi. Teď už to tak ale nebylo. Matka měla ráda jen miminko, sestra jen své nové kamarády (a já byla příliš malá na to, abych mohla jít sama ven a taky se s někým seznámit); tatínek byl pryč,

dědeček měl rád jen banku, kde byl od rána do večera, a babička tvrdila, že jsem drzá špindíra a přestaň se na mě mračit, mladá dámo, a *hybaj*.

Zato v kuchyni byla rozložitá snědá paní, která mě měla ráda, nechala mě sedět na židli, houpat nohama a pozorovat ji při vaření. Vyprávěla mi příběhy. Sypala mi skořici na špičku prstu.

Také mi ukázala, co je za dveřmi vedle ledničky. Žasla jsem a připadala si důležitě, že to vím. Schodiště! Bylo úplně jiné než široké, velké schodiště s pendlovkami na odpočívadle, po kterém jsme chodili do pokojů; tohle bylo úzké a temné. Úplně nahoře byly další dveře, a když jste jimi prošli, jako kouzlem jste se ocitli nahoře v chodbě vedle prádelníku.

Od té doby jsem v domě svých prarodičů vedla vlastní tajný život. O schodišti pro sloužící nevěděla ani sestra, takže jsem se mohla pohybovat po svém vlastním území. Jak jsem na chodbě uslyšela babiččiny majestátní kroky, zmizela jsem a vynořila se vedle lednice, kde mě kuchařka přivítala spikleneckým úsměvem. Mohla jsem utéct. Mohla jsem se schovat. Konečně jsem i já měla v tom velkém, tichém domě své místo: schodiště, na jehož konci mě čekalo laskavé přijetí.

Taky jsem se tam mohla otestovat (vyzkoušet, jak jsem odvážná), protože když se za vámi jedny nebo druhé dveře zavřely, nastala neproniknutelná tma. Schovávala jsem se na schodišti, třásla se hrůzou a v hlavě mi zněla slova: „*Holčička seděla na tmavém, temném místě, ale byla velmi statečná...*“ Občas se dole otevřely dveře a tmu proříznul paprsek světla; našla mě služka s náručí plnou složeného prádla a ohromeně se ptala, co tam dělám.

A přestože jsem vždycky vesele odvětila, že si hraju, pravda byla, že jsem si nebyla tak docela jistá, *co* přesně tam, celá schoulená a vyděšená, dělám. Teprve teď, o šedesát let později, tomu rozumím: jistým způsobem jsem se obrňovala, zkoušela sama sebe a nacvičovala paniku, ztrátu a bezmoc. Odhadovala jsem, jak moc jsem zbabělá a odvážná, a zároveň jsem se ujišťovala, že dveře se nakonec vždy otevřou, že si světlo vždy najde cestu dovnitř.

Zatímco bratříček rostl do lidštější podoby, sestra se mi čím dál víc vzdalovala a přecházela do světa nadcházejícího dospívání, který jsem nesnášela. Měly jsme stejné psací stoly, ale sestra si ten svůj přeměnila na takzvaný „toaletní stolek“ a olemovala ho květinovou látkou. Já měla na stole stále ještě hromady papírů, tužek, pastelek, svorek a gumiček, abych si mohla hrát na učitelku nebo knihovnici nebo sekretářku (vlastně na kohokoli, kdo doopravdy potřebuje psací stůl – protože tím jsem jednou chtěla být). Zato Helen teď měla stůl pokrytý pinetkami, natáčkami a šperky, a já si s překvapivou hořkostí uvědomila, že my dvě už nemáme mnoho společného. Dokonce jsme četly i odlišné knihy. Její byly o mladých

ženách, které se staly zdravotními sestřičkami a odešly do světa, kde vykonaly mnoho dobra, ve svých volných hodinách chodily na plesy a nakonec se vdaly za doktora.

(Co vlastně způsobuje rozdíly mezi dětmi? Mezi dvěma dětmi ze stejné rodiny, které jsou obklopené stejnými knihovnami, každou noc jdou spát v ladících pyžamech a spí v postelích tak blízko u sebe, že kdyby chtěly (a často to tak bylo) mohly se natáhnout a chytit se za ruce. Přesto sestra proploouvá životem, aniž by narazila na jediné zavřené dveře. A já jako Alenka zas a znova sedávala v temných chodbičkách a měla jsem podivný pocit, že mám špatné rozměry – snažila jsem se vejít do míst, která působila prchavě, a přesto mě nekonečně lákala. Rovněž jsem se neustále a s obrovským (a vždy tajným) zadostiučiněním snažila *formovat* sebe samu, *vzdělat* se, pomocí knih. Ona se o to nikdy nepokoušela, prostě necítila tu potřebu.)

\*\*\*

Když jsem si přečetla *Zajatkyňi indiánů (Indian Captive)* od Lois Lenskiové – uchvátilo mě, že se jmenuju stejně jako autorka – stala jsem se hlavní hrdinkou téhle knihy. Jmenovala se Mary Jemisonová, ale indiáni jí říkali Kukuřice, protože její světle blondáté vlasy připomínaly kukuřičné střapce. V mém tajném životě jsem byla Kukuřice i já. Každodenní cesta do školy už nebyla známá trasa podél čtyř bloků pensylvánského maloměsta, okolo obchodu s potravinami U Barnhardta, kostela a kolem bernardýna, který spal a slintal před domem na West Street. Ted' se z toho psa stala vysoká zvěř, kterou jsem musela vystopovat, a zkratka za domem mých prarodičů už nebyla ulička, nýbrž stezka neznámým lesem.

A kromě mě o tom nikdo nevěděl.

Pak mi matka přečetla *Dítě divočiny* a mně se úplně změnil život. Když skončila, vzala jsem si knihu do pokoje a přečetla jsem si ji znovu sama. Čtyři sta stran – a už jsem věděla, jak to skončí: věděla jsem, že na Jodyho tatínka zaútočí chřestýš, ale on to kousnutí přežije; věděla jsem, že dovolí Jodymu nechat si osiřelého kolouška, ale také že ten koloušek, Jodyho kamarád Praporek, nakonec zemře. Věděla jsem všechno. Příběh pro mě už nebyl napínavý. Neptala jsem se, co bude dál. Ale zůstalo proč. A zůstala i píseň příběhu.

Četla jsem tu knihu znovu kvůli zvuku slov a uvědomila jsem si, že slova mohou být umístěna na stránku takovým způsobem, že se z nich stane hudba. Také že kromě zvuku a rytmu a kadence nabízejí slova odpovědi na ona proč, a mohou zprostředkovat víc než jen příběh: mohou vytvořit něco hlubokého a skutečného a tak trvalého, že jsem to sice byla schopná ocenit, ale ještě jsem tomu zcela nerozuměla. Na straně 400 byl jeden odstavec, který jsem si sama pro sebe četla zas a znova:



*... Přistihl se, že bedlivě naslouchá. Pátral po zvucích, které vydával koloušek, když běhal okolo domu nebo se vrtěl ve svém mechovém pelíšku v rohu pokoje. Už ho nikdy neuslyší. Přemítal, jestli matka zaházela Praporkovu mršinu hlinou, nebo ji odklidila káňata. Praporek – nevěřil, že ještě někdy bude někoho milovat tak, jako miloval onoho kolouška, ať už to bude muž či žena nebo jeho vlastní dítě. Celý život bude osamělý. Ale muž se musí smířit se svým osudem a jít dál.<sup>7</sup>*

Na tom, jak si Jody přiznal, že bude celý život osamělý, něco bylo. Na tom, že poslouchal, jestli neuslyší to, co ztratil. Zнала jsem toho chlapce lépe než vlastní sestru, jejíž rostoucí vášeň pro lidi se jmény jako Van Johnson a Vaughn Monroe mi ji ještě víc odcizila.

Od chvíle, kdy jsem přečetla *Dítě divočiny* a jiné knihy – *Tajnou zahradu*, *O věrném přátelství* (*My Friend Flicka*), *Náprstkové léto* (*Thimble Summer*) a nespočet dalších, zhruba v tu stejnou dobu – jsem celým svým osmi- a devíti- a desíletým srdcem toužila stát se spisovatelkou. Dřív jsem měla za to, že „sekretářka“ bude stačit, jelikož jsem je sledovala při práci v dědečkově bance – měly důležité srovnané stoly a velké, složité psací stroje. Ale pak mi do života pronikly knihy a já věděla, že stůl a psací stroj a brýle visící na šňůrce okolo krku – tyhle věci už mi nestačily. Rozdíl představovala slova. Trénovala jsem na stranách svých kroužkových sešitů: tvořila jsem věty, přeskupovala je, aby slova v jiném pořadí řekla totéž, a pak jsem použila úplně jiná slova, abych mohla porovnat jejich vyznění a to, jak vypadají na papíře.

Tvořila jsem rýmy a pak jsem napsala totéž bez rýmu, abych zjistila, co zní lépe. Psala jsem přehnané románky, jejichž zápletky jsem převzala z matčiných románů od Daphne DuMaurierové, a pak jsem se je pokoušela přepsat jako básně. Jedna začíná takto:

*Ležela tam na skalách  
tváří nebi čelila  
neživá tvář, bledá a studená  
nedozvíme nikdy se, co to znamená...*

Jak vidíte, tehdy jsem ještě naplno neovládala ani gramatiku, ani rytmiická schémata. Vypadá to, že není jasné, co znamená bledost a chlad jejího obličeje (přitom je to očividné, je přece mrtvá), přestože jsem samozřejmě měla na mysli, že tápeme ohledně příčiny, proč se vrhla

---

<sup>7</sup> RAWLINGS, Marjorie Kinnan: *The Yearling*. New York: Collier Books, 1988.

z útesu (věřte mi, skočila sama – přestože se ten skok odehrává až o hodně později, v jiné sloce, v retrospektivě).

Vlastně je i zavádějící předstírat, že je to pro nás nepochopitelné, protože jsem to na mnoha stranách všechno vysvětlila: lásku předem odsouzenou k záhubě, tragický rozchod, krutého šlechtice. Tato impozantní báseň končí následujícími verši:

*Kdyby jen žila dál  
ještě víc bych ji miloval.  
Ona však mrtvá leží  
na skalnatém pobřeží.*

čímž se kolečko uzavírá a po vzpomínce, která pokrývá období dvaceti let, spoustu sešitů a mnoho veršů, na jejichž koncích se rýmují slova jako „plášť“ a „zášť“ nebo „hřebec“ a „měsíc“, se vracíme do přítomnosti. Není úplně jasné, jak se z onoho „my“ stalo na konci „já“. Ale v průběhu gotické romance se může stát hodně věcí.

(Tuhle báseň jsem neopoznámkovala, je uložena ve velmi soukromé sbírce.)

\*\*\*

Své literární pokusy jsem nikomu neukázala. Ve čtyřicátých letech, když jsem chodila na základní školu, nebyla kreativita součástí školních osnov. Ani jsme ve škole neměli knihovnu. Nečetli jsme beletrii ani poezii a nepsali slohy. Jednou za měsíc jsme měli hodinu, které jsem se děsila: byla to „hudební výchova“ a v ní nás vždycky učitelka naučila písničku. Stáli jsme v lavicích a jednohlasně zpívali. „Oh Danny Boy,“ zpívali jsme roztřeseným hlasem, zatímco se učitelka plížila uličkami s foukací ladičkou v ústech, nakláněla se k nám, aby rozeznala jednotlivé hlasy, a foukala do svého obávaného nástroje, aby zjistila, jestli zpíváme „správně“. (Zpětně je mi nejvíc líto kluků z šesté třídy, kterým nespolehlivé soprány tu a tam nečekaně přeskakovaly do barytonů. „O come ye back when summer’s on the meeeaaadow...“ jim muselo působit hotová muka.)

Bylo nemyslitelné někomu své sešity ukázat – třeba učitelce, nebo knihovnici v místní knihovně (ta byla stejně děsivá jako hudebkářka. Byla to bezejmenná žena, která sedávala za vysokým stolem a pokud vůbec promluvila, bylo to šeptem. Jednou – udavačka jedna – zatelefonovala matce a sdělila jí, že jsem si vypůjčila nevhodnou knihu, konkrétně *V Brooklynu roste strom*.). Nemohla jsem svěřit nějakou tvůrčí myšlenku tak cizímu člověku.

Sešity byly moje tajemství. Pomocí nich jsem se snažila dostat na místo, které jsem teprve zahlédla, stejně jako Alenka v kraji divů.

*Alenka poklekla a tou chodbičkou hleděla do divukrásné zahrady. Zatoužila dostat se z té tmavé síně a procházet se mezi bujně kvetoucími záhonky...*

Samozřejmě že psaní bez dohledu byl osamělý podnik. *Celý život bude osamělý. Ale muž se musí smířit se svým osudem a jít dál...* Není divu, že pro mě Jodyho slova tolik znamenala. Teď už to naprosto jasně vím a ani trochu toho nelituju, ale myslím, že už tehdy, když mi bylo devět, jsem věděla, že psaní je osamělá, srdcervoucně šťastná činnost.

Když dneska vidím třídu, která má v osnovách tvůrčí psaní, mé dětské já těm žákům závidí – sedí si v lavicích, píšou, redigují a přepisují své příběhy, dokonce je „vydávají“. Na druhou stranu: no, představte si na chvilku, pokud to dokážete, Alenku s učitelem, s nějakým moudrým a přívětivým průvodcem, jak spolu ten úsek procházejí. Pomáhá jí. Dveře jsou dokořán. Zahrada je nadšeně odhalena. „Tak, Alenko,“ slyším učitele, „teď se podíváme na květiny. Pojmenujeme je a roztrídíme a budeme o nich přemýšlet a *diskutovat*. Vytvoříme *skupinky*. Napíšeme *dialogy*. A pak, jakmile uděláme vše, co bylo v našich silách: *podělíme se o ně!* Necháme si na ně udělat *copyright!* *Vydáme je!*“

Jsem teď trochu tvrdá, a vím, že všichni učitelé v publiku po mně chtějí hodit tím, co mají zrovna po ruce: srolovanými objednávkami klubu mladých čtenářů, malými modrými gumami se smajlíky, nebo propiskami s ostrým hrotem, které mi namíří na srdce jako šipky. Musím tedy přispěchat s vysvětlením, že záměrně přeháním, abych zdůraznila, co mám na mysli. Samozřejmě je důležité a dokonce i strhující radit dětem a učit je, jak být při psaní souvislý, opatrný a ano, i „tvůrčí“. Takového učitele a takový předmět bych v devíti nebo v desíti nebo jedenácti zaníceně zbožňovala.

Ale *stejně* bych si svoje sešity nechala pro sebe. Začínající spisovatel potřebuje temný průchod, ve kterém tápe a nemůže najít klíč. *Člověk by měl mířit výše, k čemu jinak máme nebe?*<sup>8</sup> (Hurá. Další poznámka.)

\*\*\*

Jak na to tak vzpomínám, říkám si, jestli to spokojené pachtění, kterým jsem si ve svých spisovatelských začátcích prošla, bylo opravdu tak soukromé, jak jsem myslela. Vzpomínám

---

<sup>8</sup> BROWNING, Robert: Andrea Del Sarto. In *The Poems of Robert Browning*. New York: Heritage Press, 1971.

si, že jsem na svou rodinu pohlížela jako na dvě skupiny odpovídajících si párů: matka a sestra, domácké a spořádané – v duchu jsem je viděla jako Meg a maminku z *Malých žen* (já byla pochopitelně Jo) – a na druhé straně spektra byl otec, který se vrátil z války domů a našel tu malého chlapce, jenž doplňoval *jeho* pár. Oni dva spolu totiž neustále něco kutili a vrtali se v elektrických vláčcích a nakonec i v chemických soupravách a autech, což mě nezajímalo o nic víc než šicí stroj, který spolu sdílely matka se sestrou.

A přece. A přece! Ke třináctým narozeninám mi otec dal psací stroj. Dneska má samozřejmě půlka třináctiletých, které znáte, vlastní počítač. Ale tohle byl rok 1950. Tehdy to byl opravdu ohromující dar: přenosný psací stroj značky Smith-Corona, s hladkými tmavě zelenými klávesami, a na krytu bylo vyryto moje jméno, přímo pod rukojetí.

Proč mi ho tehdy dal? Nevím. Možná to udělal prostě proto, že už ho nebavilo, jak se mu vkrádám do kanceláře a píšu na *jeho* psacím stroji; možná ho znervózňovala možnost, že ho nějak poškodím, když jsem se na něm bez ustání hlučně učila psát.

Ale ráda si myslím, že mi ho dal, protože poznal, kdo jsem a o jaké budoucnosti sním. A jsem nezměrně vděčná, že mi nikdy, ani jedinkrát, nenakoukl přes rameno, aby se podíval, co s jeho darem dělám.

Ten psací stroj jsem používala celou střední a vysokou školu. Pak přišel do skříně, spolu s mými sny o kariéře spisovatelky, a zůstal tam po dobu mého raného manželství a příchodu čtyř dětí. Ale znovu jsem ho vytáhla a oprášila, když jsem se po třicítce vrátila na vysokou a začala psát. Svou první knihu pro děti, *Léto na umření* (*A Summer to Die*), jsem napsala na tomto starém psacím stroji. To mi bylo třicet devět.

Tehdy bylo mému otci hodně přes sedmdesát: byl v důchodu a žil na Floridě. Na oslavu vydání mé první knihy, ve které inspiroval postavu otce hlavní hrdinky Meg, mi poslal dárek. Byl to elektrický psací stroj.

\*\*\*

Svou kariéru spisovatelky jsem po rozvleklém studiu, po několika přerušeních (některá byla opravdu šťastná, například narození dětí) a po několika přešlapech začala psaním knih pro dospělé. Kdybyste někdo chtěl napsat opravdu nudnou dizertaci se spoustou poznámek, můžete si v publikacích ze sedmdesátých let najít spoustu mých článků. Ale teprve když jsem se vrátila nazpátek a nesměle sáhla po klice zavřených dveří v minulosti, jsem si uvědomila, že bych měla mluvit k dětem.

Nevím, kde jsem vzala tu jistotu. Ale bylo to, jako by mé literární já stále ještě sedělo v chodbě nebo v předsálí, a teprve mělo dosáhnout místa, na které se potřebovalo dostat.

*Léto na umření* rozrazilo dokořán dveře, za kterými se skrývala nesnesitelná bolest ze ztráty. Má milovaná sestra zemřela mladá. To ona mi pomocí svých vlastních slabikářů ukázala, jak fungují slova, když mi byly tři. Zatímco ona se přesunula k natáčkám a románkům o zdravotní sestřičce Cherry Amesové, já se držela svých klasiků a rozcuchaných culíků, a tak jsme se nakrátko, dětinsky odcizily.

Byli jsme typická rodina bílých, amerických protestantů a všichni jsme o té ztrátě stoicky mlčeli.

[...] *vykřičte svůj smutek. Némý žal  
našeptá zmučenému srdci, aby puklo.*<sup>9</sup>

Shakespeare nám říká, abychom vykřičeli svůj smutek. Mně to ale trvalo mnoho let, jelikož mě prostředí, z něhož pocházím, naučilo nechávat tuhle temnotu za zavřenými dveřmi.

\*\*\*

Když jsem to ale udělala a pocítila jsem, že mi ze srdce spadla tíha těch zavřených dveří, začala jsem dostávat ohlasy od dětí a rodin, které má kniha nějak ovlivnila. A teprve tehdy jsem poprvé v životě pochopila, že když jsem jako malá hledala v příbězích něco, co jsem nedovedla pojmenovat, potřebovala jsem zkrátka bezpodmínečnou důvěrnost. Místo, kde se poslouchá srdcem. Útržky světla proudící z vyhřáté kuchyně na temné schodiště, kde jsem o samotě seděla.

\*\*\*

Vrátila jsem se k dalším zavřeným dveřím v mé minulosti. Najednou jsem si vzpomněla na to děvčátko, kterým jsem bývala, osamělá v domě přísné babičky, kde se mi laskavého přivítání dostalo jedině v kuchyni, od černošky – měla sice jméno, ale říkalo se jí jenom „kuchařka“ –, kterou jsem naposledy viděla na sestřině pohřbu, kde stála sama stranou od ostatních. Jejího vlastního vnuka před lety zavraždili, a když jsem o tom v tu chvíli přemýšlela, došlo mi, že ani nevím, kde je pohřbený. A přesto ta žena (tehdy jsem to nevěděla, ale jmenovala se Fleta Jordanová) stála u sestřina hrobu a truchlila.

Zmínila jsem se o kuchařčině osudu jedné kamarádce, sofistikované autorce knih pro dospělé. Pokrčila rameny. „Určitě to napiš,“ vybídla mě. „Ve filmu ji může hrát Ethel Watersová.“

---

<sup>9</sup> SHAKESPEARE, William: *Macbeth*. Překlad Martin Hilský. In SHAKESPEARE, W.: *Dílo*. Praha: Academia, 2011, s. 1234.

Z jejího pohledu to byl stereotyp, což mě znejistilo. Vrátila jsem se zpět do městečka, kde mí prarodiče, nyní už dávno mrtví, tehdy bydleli. Jejich dům teď patřil místní vysoké škole. Ale kuchařčin dům u železniční stanice, v takzvané „barevné čtvrti“ – ten samý dům, který mi jako dítěti ukazovali jako „její“, přestože tehdy bylo nemyslitelné, že bych do něj mohla vstoupit – tam doposud stál, a bylo mi řečeno, že je stále naživu. Bylo jí pětadevadesát.

Otevřela jsem ty dveře. Řekli jí, že přijdu, takže seděla na vozíčku ve svých nejlepších šatech. Rozevřela náruč jako tolikrát, když mi byly čtyři. Nyní mi bylo čtyřicet dva. „No ne, holčička slečny Katharine se vrátila,“ řekla mi na uvítanou.

Když jsem sepsala její příběh, a taky svůj, do knihy, jež nakonec dostala název *Podzimní ulice* (*Autumn Street*), byl to další způsob, jak se ohlédnout za ztrátou, ale tentokrát i za nespravedlností a nesmyslnými předsudky, a za nově vymezenou důstojností.

Jedna věta v této knize popisuje dvě děti – mě, to dítě, jímž jsem byla; a kuchařčina vnuka, se kterým jsem se kamarádila – jak se spolu plahočí sněhem. Popisuje naše stopy, „zaváté a ztracené“ ve vířícím sněhu. Když jsem se k tomu jako dospělá spisovatelka v hlavě vracela, měla jsem pocit, že ty stopy zase vidím: jako by přestalo sněžit, vzduch byl pronikavě mrazivý a čirý a obě řady stop tam prostě zmrzly. Také jsem měla pocit, že teď už je, poprvé v životě, můžu následovat a pochopit, kam vedou.

\*\*\*

Tento pocit rozpoznání, opětovného objevení, jsem zažívala zas a znovu. Dostavil se pokaždé, když jsem začala psát novou knihu. „Nápady“ samozřejmě přicházejí z míst, která často popisují dětem: odposlechnutý útržek konverzace, veselá historka vyprávěná na večírku, článek v novinách nebo jen obyčejná myšlenka, která začíná větou „co kdyby...“. To jsou všechno spouštěče. Ale spouštěč musí něco uvést do pohybu, nějakou sílu nebo čin, a pro mě to znamená skočit zpátky do minulosti před ty zavřené dveře. Ke vzpomínce na branku do zahrady mé vlastní minulosti, do níž jsem tehdy nemohla vstoupit snad proto, že jsem byla příliš mladá či nesmělá, nebo nepřipravená.

\*\*\*

Minulý týden měl můj sedmnáctiletý vnuk James (dříve slyšel na jméno Jamie) prázdniny a přijel na návštěvu. Kdysi dávno jsme spolu četli *Jakuba a obří broskev*. Vzpomínám si, že když mu bylo sedm, navštívil nás na naší farmě v New Hampshire a jeli jsme na výlet autem. Z předního sedadla jsem mu četla *Kamennou lišku* (*Stone Fox*) – byla jsem napolo otočená k němu, aby mě dobře slyšel, a když jsme se blížili k místu, kde jsme obvykle zastavovali na

zmrzlinu, a jeho dědeček zpomalil, Jamie vykřikl: „Ne! Nezastavuj!“. Myslel tím: *nezastavuj kvůli zmrzlině, nezastavuj kvůli ničemu, prostě nezastavuj a hlavně nepřestávej číst!*

Můj vnuk teď měří 185 centimetrů a nosí čtyři náušnice. Jeho počítačové uživatelské jméno je tak odpudivé, že ho tu nebudu opakovat – přestože mě ujišťuje, že je to jen úryvek z písničky od jeho oblíbené rockové kapely (i když nemám ponětí, jak mě má zrovna tohle uklidnit). Ale když se minulý týden na konci návštěvy ve svých teniskách velikosti 46 šinul k autu, odnášel si s sebou knihu, kterou si chtěl půjčit. Byla to básnická sbírka. Seznámila jsem ho s básníkem jménem Billy Collins. Tohle je závěrečná strofa básně s názvem Desáté narozeniny (On Turning Ten), která se mému vnukovi zalíbila, protože mu připomněla jeho desetileté já.

*Zdá se to jako včera, kdy věřil jsem,  
že pod kůží nemám než slunce svít.  
Řízneš mě a zazářím.  
Ted' však, když upadnu na cestě životem,  
odřu si kolena. Teče mi krev.<sup>10</sup>*

Z dopisů, které dennodenně dostávám, jsem zjistila, že existuje celá generace dětí, které si s nelibostí uvědomují, že to, čemu dříve věřily, už neplatí. Pravdy o jejich rodinách. O rodičích. O školách. O jejich vlastních možnostech.

Proto v nich postava jménem Jonas vyvolává tak silné reakce. Stejně jako oni, i on kdysi věřil.

*V sedmi jsem byl vojákem, píše se v Collinsově básni. V devíti princem. Ted' však jen sedávám u okna a sleduji světlo pozdního odpoledne...*

V předposlední kapitole *Dárce* Jonas spadne z kola. Stejně jako bezejmenný chlapec v Collinsově básni si odře kolena. Teče mu krev.

Ale narovná se a pokračuje. Udělá to proto, že vyhlédl dveřmi, které mu otevřel dárce.

\*\*\*

Jako malá jsem nakukovala dveřmi, které mi otevřeli spisovatelé jako Marjorie Kinnan Rawlingsová, Betty Smithová, Mary O'Harová, Eleanor Estesová, Marguerite DeAngeliová a mnoho dalších. Dnes děti – a ti, kteří už jen sedávají u okna s rozvázanými tkaničkami na svých velkých teniskách a vyhlíží ven – mohou číst tyhle knihy a mnoho, mnoho dalších.

---

<sup>10</sup> COLLINS, Billy: *The Art of Drowning*. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press, 1995.

Pamatujete si na zarážky do dveří? Dneska je uvidíte spíš ve starožitnictví. Třeba takový malý černobílý buldok se čtyřma trochu křivýma nohama? Toho mám úplně nejradši. Matka zase měla těžkou železnou žábu, která poulila oči a samolibě se usmívala. Rozhodně a nepohnutě seděla ve dveřích, aby se nikdy nezabouchly.

Bůh ti žehnej, Zeno. Nikdo neudrží dveře otevřené tak spolehlivě jako ty.

\*\*\*

Čtvrtá a poslední báseň v Eliotových *Čtyřech kvartetech* se jmenuje Little Gidding. Takto končí:

*LITTLE GIDDING ČÁST V*  
*budeme neustále hledat*  
*a smysl našeho hledání bude*  
*dospět tam, kde jsme začínali,*  
*a poprvé tak poznali to místo.*  
*Neznámou brankou uloženou v paměti,*  
*kdy poslední neobjevenou zemí*  
*je to, co bylo na začátku.....*<sup>11</sup>

Nesnažíme se všichni neustále znovu objevit to, co bylo na začátku? A tak to poprvé poznat?

*Rychle, řekl pták. Najdi je, najdi je...*

Koho? Ptala jsem se na začátku tohoto projevu.

Eliot mluví o ozvěnách, které bydlí na zahradě. A ozvěny jsou prostě naše hlasy. V přestrojení se k nám vracejí. Kdysi jsem o nich napsala: ... *tvůj hlas se k tobě vrátí. Ze všech průchodů, ve kterých jsi byl, z místa, kde jsi stál v temnotě tak těžké, že tě dusila, a z míst, kterými jsi ještě neprošel, se tvoje zpráva zase vrátí...*<sup>12</sup>

V posledním odstavci *Dítěte divočiny* se Jody – nyní už mladý muž – probudí, protože slyšel nějaké zavolání. Uvědomí si, že to byl jeho vlastní hlas, když mluvil ze spaní. Ale nebyl to dospělý hlas. Byl to hlas chlapce, dítěte, jímž kdysi býval.

\*\*\*

---

<sup>11</sup> ELIOT, T. S.: *Čtyři kvartety*. Překlad Martin Hilský. Praha: Argo, 2014, s. 59–60.

<sup>12</sup> LOWRY, Lois: *Autumn Street*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1980.



Vzpomeňte si na Jonase, jak sjíždí z kopce na saních. ... *celý šťastný s jistotou věděl, že na něj tam dole čekají...*<sup>13</sup>

*Kdo čeká na Jonase na úpatí kopce?*

Vy. A já. Celá minulost – vše, co mu bylo odepřeno – tam na něj čeká. Dospěl na místo, odkud začínal, a poprvé v životě to místo poznal. Ona jistota a štěstí pramení z nalezení oné neznámé branky. A dveří pochopení, které se otevrou dokořán na uvítanou.

Stejně jako kniha.

Děkuji.

---

<sup>13</sup> LOWRYOVÁ, Lois: *Dárce*. Překlad Dominika Křest'anová. Praha: Argo, 2013, s. 190.

## 3. Komentář

### 3.1 Překladatelská analýza

V této kapitole provedu překladatelskou analýzu výchozího textu. Budu vycházet z modelu Christiane Nordové, jak je zachycen v publikaci *Text Analysis in Translation*.<sup>1</sup> Terminologie týkající se funkce textu je doplněna podle Romana Jakobsona. Analýza vnitrotextových faktorů je doplněna o funkčně-stylistickou analýzu originálu, při níž jsem čerpala ze *Stylistiky současné češtiny*<sup>2</sup> a z *Příruční mluvnice češtiny*<sup>3</sup>. Rozsáhlejší úryvky ilustrující popisované vlastnosti jsou opatřeny odkazem na stránku originálu (O), případně překladu (P).

#### 3.1.1 Vnětextové faktory

##### 3.1.1.1 Autor a záměr

**Autorem** a zároveň **vysilatelem** je Lois Lowryová. Lowryová je americká spisovatelka knih pro děti. Svou první knihu, *A Summer to Die*, vydala v roce 1977. Od té doby napsala několik desítek knih, za které obdržela mnoho literárních ocenění, mezi něž patří i prestižní cena Johna Newberyho, již získala hned dvakrát – v roce 1990 za knihu *Number the Stars* (1989, č. *Spočítej hvězdy*, 2015) a v roce 1994 za knihu *The Giver* (1993, č. *Dárce*, 2013). *Dárce* je první částí volné tetralogie – *The Giver*, *Gathering Blue* (2000, č. *Hledání modré*, 2016), *Messenger* (2004) a *Son* (2012). Knihy jsou zasazené do budoucnosti a ukazují různé formy totalitních režimů. Právě *Dárce* je autorčinou knihou, která se sice těší největší čtenářské popularitě, zároveň však jistě kontroverzi – podle Americké knihovnické asociace (ALA) patří mezi knihy, které byly v devadesátých letech minulého století nejvíce zakazovány ve školách nebo knihovnách.<sup>4</sup> V současné době se série počítá mezi novodobá klasická díla dětské literatury. Zájem o ni znovu propukl v posledním desetiletí, kdy se žánr antiutopické literatury pro děti a mládež těšil velké popularitě. V roce 2014 na motivy *Dárce* dokonce vznikl stejnojmenný film. V České republice vyšly autorčiny knihy v nakladatelství Argo v překladu Dominiky Křesťanové: *Dárce* (2013, 2014), *Spočítej hvězdy* (2015) a *Hledání modré* (2016).

---

<sup>1</sup> Nord (1991)

<sup>2</sup> Čechová a kol. (1997)

<sup>3</sup> Grepl a kol. (2008)

<sup>4</sup> 100 most frequently challenged books: 1990-1999. *Banned & Challenged Books* [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <http://www.ala.org/bbooks/100-most-frequently-challenged-books-1990%E2%80%931999>

Lowryová často přednáší na nejrozličnějších konferencích a setkáních, např. v roce 2011 mluvila na Přednášce na počest May Hillové Arbuthnotové (May Hill Arbuthnot Lecture), kterou každoročně pořádá Asociace knihovnických služeb pro děti (ALSC). Dále měla proslovy při převzetí obou Cen Johna Newberyho; projev z roku 1994 vyšel v překladu Dominiky Křesťanové jako doslov k českému vydání *Dárce*.

V cílové kultuře není Lowryová zdaleka tak známá jako v USA. Její knihy se k nám dostaly až se značným zpožděním, v době nárůstu popularity tzv. dystopií, a do češtiny byly přeloženy zatím pouze tři. Svou čtenářskou základnu tu však nepochybně má, což lze usuzovat i ze skutečnosti, že byl *Dárce* vydán hned dvakrát (2013 a 2014).

Oficiálně je Zena Sutherland Lecture pořádána na počest kritičky a odbornice na dětskou literaturu Zeny Sutherlandové, a to je nepochybně i jedním ze **záměrů** autorky. Hlavní záměr přednášek je ale zamyšlení nad literaturou pro děti, nad způsobem, jakým tyto knihy vznikají a v čem spočívá jejich důležitost pro čtenáře.

#### 3.1.1.2 Místo, čas a médium

**Místo** vzniku jsou Spojené státy americké, **čas** vzniku duben 2001 (přestože byl přednesen až 4. května). Zatímco zakotvenost do americké kultury je v textu poměrně významná, rozdíl šestnácti let v čase nepředstavuje velký problém. Text se zabývá převážně minulostí a vzpomínkami, současnost je reflektována jen málo. Jedinou výjimku představuje skutečnost, že Sutherlandová, na niž se autorka v textu obrací, zemřela v červnu 2002, tedy rok poté. Jelikož ale dotyčné zmínky plní funkci ocenění přínosu celoživotní práce Sutherlandové, která se její smrtí nijak neumenšila, ani tato skutečnost pro cílového čtenáře nepředstavuje problém.

Pro text je důležitý i faktor **média**. Text je předem připravená přednáška, která byla primárně určena jako mluvený projev. Lowryová své projevy ale zveřejňuje na svých internetových stránkách, kde jsou, jak sama píše, dostupné pro kohokoli, kdo se na tato setkání nedostane. Projev obsahuje některé rysy mluvenosti, ať už jde o exonyma (*tonight, this evening*), řečnické otázky („Is that analogy sacrilegious?“ (O: 59)) nebo o kontakt s posluchači ((O: 61): „Lucky you, that I didn’t turn to Prufrock [...]“; (O: 61): „Now – although I may have done you a favor by recalling Eliot to your mind – there is not a one of you here tonight who did not, on hearing that passage, think immediately of an earlier piece of writing.“). Zároveň je zde však patrné vědomí toho, že bude text následně publikován v písemné formě. Autorka hned na začátku reflektuje svou čtenářskou zkušenost některých předešlých projevů a zamýšlí se nad tím, zda bude schopna vytvořit takový text, který bude

mít poznámky pod čarou. Už jenom samotné poznámky pod čarou jsou něco, co je obvykle záležitost výhradně psaného textu.

Nordová (1991: 57) tvrdí, že mluvenost a psanost od sebe nemohou být vždy dokonale odděleny, a jako příklad uvádí přednášky – psané texty určené k přednesení. Zde je ovšem situace ještě o něco komplikovanější, jedná se o psaný text určený k přednesení, který je ale poté publikován v písemné formě. Jako takový se v něm prvky mluvenosti a psanosti prolínají.

### 3.1.1.3 Příjemce

V souvislosti s dvojím médiem je třeba uvažovat i o dvou typech **příjemců**. Prvním typem jsou posluchači na samotné Přednášce na počest Zeny Sutherlandové. Přednáška jako taková je veřejná, je ale třeba se na ni předem registrovat. Posluchači jsou z velké části knihovníci, učitelé a další odborníci na dětskou literaturu. Dá se předpokládat, že jsou seznámeni s velkou částí knih a osob zmiňovaných v textu.

Druhým typem příjemce je čtenář již publikovaného písemného textu. Vzhledem k tomu, že je text dostupný primárně na internetových stránkách Lowryové, půjde spíše o čtenáře, který má hlubší zájem o tvorbu Lois Lowryové konkrétně. Pro tohoto čtenáře bude méně důležitá příležitost, při které text vznikl, a více samotný obsah.

Čtenář cílového textu tedy bude příjemcem druhého typu. Lze předpokládat, že Zenu Sutherlandovou znát nebude, což však lze velmi jednoduše vyřešit úvodní pretextovou poznámkou, že text vznikl jako proslov na počest akademičky a kritičky, která se zabývala dětskou literaturou. Případná neznalost Sutherlandové zde však nehraje příliš velkou roli – text z větší části pojednává o životě a osobních zkušenostech autorky. Větší problém při převodu představují místní a zejména kulturní reálie, které českému čtenáři nemusí být známy.

### 3.1.2 Funkční a stylistický rozbor

V souvislosti s vymezením Romana Jakobsona lze v textu najít v různé míře všech šest **funkcí**. Na několika místech lze uvažovat o **referenční** funkci, autorka uvádí věcné informace o Sutherlandové, ale i o svém životě (např. místo narození). Nad referenční funkcí však převažuje funkce **expresivní**, která je zaměřená na autora. Lowryová mluví o *svém* dětství, dospívání i dospělém životě, popisuje *svůj* proces psaní a především *své* názory a myšlenky. Na začátku zmiňuje, že text půjde od srdce (O: 59). Toto je rovněž příkladem **metajazykové**

funkce, jelikož autorka v textu reflektuje jeho vznik. V průběhu textu se metajazyková funkce projevuje i opětovným zmiňováním poznámek pod čarou, na jejichž vznik autorka několikrát explicitně upozorňuje, případně uvádí, že poznámku pod čarou tentokrát neuvede. Dále několikrát navazuje kontakt s posluchačem/čtenářem, ať už pomocí řečnických otázek, imperativní pobídky („Listen“ (O: 62)), oslovení Zeny („Thank you Zena, for having overseen some of that shaping.“ (O: 60)) nebo přitahuje pozornost na přítomnou komunikační událost („I am being harsh, and I know that all of the teachers in the audience are wanting to pelt me with whatever is at hand [...]“ (O: 69)), což jsou prostředky k dosažení **fatické** a v případě imperativu též **konativní** funkce.

**Poetická** funkce je nápadná jednak u úryvků z literárních děl, které Lowryová cituje, ale i u samotného rámcového textu. Projevuje se především zvýšenou obrazností a rovněž výskytem syntaktických figur, jako je například aliterace („[...] and teach children to be **coherent** and **careful** and yes, “**creative**” writers.“ (O: 69), „[...] with a sense of **fondness** and **familiarity** [...]“ (O: 59), „[...] who **slept** and **slobbered** [...]“ (O: 66)) nebo přirovnání „like a piece of music“ (O: 61), „like the lost photograph“ (O: 65)). Autorka rovněž několikrát přirovnává sama sebe i další osoby k literárním postavám, čímž podporuje propojenost rámcového textu s vloženými citáty a aluzemi („And I, like Alice, sat again and again in dark passageways feeling mis-sized somehow, trying to make myself fit into places that seemed elusive but endlessly tantalizing.“ (O: 66), „In my secret life, I too was Corn Tassel.“ (O: 66), „I remember viewing my own family as two sets of matched pairs: my mother and sister, domestic and organized—I thought of them as Meg and Marmee (I was Jo, of course) [...]“ (O: 69)). Spolu s expresivní funkcí patří poetická funkce k dominujícím funkcím výchozího textu.

Před rozбором jednotlivých vnitrotextových faktorů je třeba stanovit zásadní věc – o jaký typ textu se vlastně jedná? Už z rozboru jednotlivých funkcí vyplývá, že nepůjde o snadný úkol, lze zde totiž vysledovat téměř všechny funkce, ne však tu, kterou Krčmová (1997: 201) uvádí jako dominující pro řečnictví: persvazivní. Přesto se však nepochybně jedná o projev (jak implikují odkazy k místu a času komunikace), třebaže velmi neobvyklý, což na první pohled dokazuje už jeho délka. Navíc obsahuje mnoho prvků uměleckého stylu. Nordová (1991: 71) charakterizuje umělecké texty jako texty se záměrem popsat nikoli „realitu“, ale předávat osobní postřehy pomocí popisu fiktivního světa. Zmiňuje definici Beaugranda a Dresslera, podle nichž je mimetická reprodukce rozšířena o prvek expresivity – expresivní funkce jazyka je zde silnější než referenční. Podle této definice lze projev Lowryové považovat za určitý typ

literárního textu, přestože nepopisuje vyloženě fiktivní svět, ale v zásadě reflektuje své osobní vzpomínky. Velmi blízko má k žánru memoáru.

### 3.1.3 Vnitrotextové faktory

#### 3.1.3.1 Téma a obsah

**Tématem** jsou převážně osobní vzpomínky Lois Lowryové. Autorka čtenáře (případně posluchače) seznamuje se svým dětstvím, s událostmi a knihami, které ovlivnily její život a později i psaní. Popisuje proces psaní a inspirace, z nichž čerpala při tvorbě svých knih. Rámcovou částí textu je pocta a poděkování Zeně Sutherlandové, o níž se text zmiňuje na začátku a opět se k ní vrací na konci.

#### 3.1.3.2 Presupozice a intertextovost

Text klade poměrně vysoké nároky na **presupozice** čtenáře. Předpokládá se alespoň částečná znalost tří okruhů: klasických děl (nejen) dětské literatury, dále konkrétní tvorby Lowryové a také amerických historických a kulturních reálií.

Krčmová (1997: 203n.) uvádí, že „[b]ěžná je v řečnictví intertextovost, tj. propojení s jinými texty formou citací nebo parafrází: rétorický projev je tímto rysem výrazně spojen s kulturním okruhem, v němž se komunikace děje. Citují se především autority, v našem prostředí např. myšlenky významných osobností minulosti, ale i současnosti, literátů, politiků, vědců, objevují se aluze (narážky) na významná nebo populární díla apod.“

Lowryová v textu hojně cituje z textů svých i jiných autorů, nebo alespoň zmiňuje názvy knih či jména autorů. Některé citace fungují v textu samy o sobě, důležitý je jejich obsah a nikoliv to, z jakého díla pocházejí. Jiné s sebou nesou aluze, pro jejichž pochopení musí být čtenář seznámen s citovaným, příp. zmíněným dílem. Většinu si však čtenář v případě potřeby může dohledat. V jednom případě je však aluze na klasické dílo ponechána bez určení, jedná se o pasáž, kdy Lowryová popisuje, že sebe, svou sestru a matku vnímala jako postavy z románu Louisy May Alcottové *Malé ženy* (O: 69).

Méně známá než v původním kontextu jsou i ostatní díla. Některá nebyla přeložena do češtiny (z knih Lowryové je to *A Summer to Die* a *Autumn Street*, v případě jiných autorů např. *Stone Fox* nebo *Indian Captive*), jiná přeložena byla, přesto se však nejedná o knihy, které jsou v současnosti známé širokému okruhu čtenářů (např. *A Tree Grows in Brooklyn*, č. *V Brooklynu roste strom* nebo *The Yearling*, č. *Dítě divočiny*). Žádná z knih však v textu nehraje tak klíčovou roli, aby byla jejich aktivní znalost pro porozumění textu vyžadována.

Většina úryvků svůj význam osvětlí už jen svou přítomností v textu. Nejméně jasné jsou pro případně neznalého čtenáře odkazy na *Dárce* (O: 72–73), ale vzhledem k tomu, že se jedná o nejznámější dílo Lowryové a předpokládá se, že čtenář textu bude s její tvorbou alespoň minimálně seznámen, nepředstavuje tento odkaz problém ani v cílové kultuře.

Kromě literárních odkazů se v textu vyskytují toponyma (např. *Waikiki*, *New Hampshire*, *Florida* ad.) a odkazy na historické události (*Pearl Harbor*) či osobnosti (*Ethel Waters*, *John Appleseed*). Dále jsou dvakrát zmíněny názvy církevních denominací (*Episcopal Church*, *Evangelical United Brethren Church*).

### 3.1.3.3 Kompozice

Ve **výstavbě textu** rozlišujeme členění horizontální a vertikální. Z hlediska horizontálního je text rozdělen do odstavců, které jsou dále seskupeny do větších tematických celků. Do textu jsou hojně zapojeny citáty z jiných autorčiných knih a dále texty jiných autorů. Citace jsou buď zapojeny do hlavního textu, jako je tomu například zde:

*„At seven I was a soldier, the Collins poem says. At nine a prince. But now I am mostly at the window watching the late afternoon light...”* (O: 72),

nebo jsou vyčleněny do samostatných odstavců.

*Příruční mluvnice češtiny* (2008: 673) uvádí, že „[v] rozsáhlejších psaných textech, kde tzv. začátek a konec tvoří potenciálně osamostatnitelné texty, se dokonce hovoří o **pretextu** a **posttextu**“. Jako příklady pretextu uvádí mj. titul, jméno autora či údaje o roku a místě vydání. Tyto prvky se v překládaném textu, respektive před jeho začátkem, vyskytují, v rámci horizontálního členění lze tedy hovořit o pretextu.

Z hlediska vertikálního členění je důležité zmínit poznámky pod čarou, které v textu hrají důležitou roli. Jedná se o bibliografické údaje, které identifikují uvedené citáty. Autorka na jejich existenci v průběhu textu několikrát odkazuje, jelikož poznámky pod čarou patří ke konstitutivním znakům odborného stylu, a autorka se tak zřejmě snaží navodit alespoň náznak odbornosti, přestože se v konečném výsledku jedná spíše o umělecký text. Explicitní upozorňování na poznámky zřejmě souvisí se skutečností, že byl text ve své primární podobě určen jako mluvený komunikát, ve kterém není lineární členění tohoto typu patrné.

V psané verzi textu, kterou jsem překládala, jsou poznámky jednak umístěny až za samotným textem (zde v příloze jsem je však pro snazší orientaci přesunula „pod čáru“), a

jednak neodpovídají žádné citační normě, jelikož se nejedná o úplné bibliografické údaje – až na jedinou výjimku uvádějí pouze autora a název publikace, z níž citovaný úryvek pochází.

Přestože je text převážně monolog autorské vypravěčky, na několika místech se vyskytuje i přímá řeč. V souvislosti s uměleckým funkčním stylem můžeme uvažovat o pásmu vypravěče a pásmu postav, které se sice vyjadřují sporadicky, ale přesto zde jsou. Autorka svým postavám přisuzuje jak hypotetické promluvy:

O (s. 69): *“Now, Alice,” I can hear the mentor saying, “let’s examine the flowers. Let’s name them and sort them and think about them and let’s brainstorm. Let’s cluster. Let’s dialogue. Then, when we’ve done our best: let’s share them! Let’s copyright them! Let’s publish them!”*,

tak promluvy, které se skutečně odehrály:

O (s. 71): *“It’s Miss Katharine’s little girl, come back,” she said, in welcome.*

Kromě kompozice formální je třeba zmínit i kompozici tematickou. Ta je zde postavena na metaforickém základu. V souvislosti s tímto textem lze uplatnit pojetí metafor z hlediska kognitivní lingvistiky. Podle tohoto pojetí je jazykové vyjadřování formováno lidskou každodenní zkušeností se světem. Na základě této zkušenosti vznikají tzv. představová schémata (*image schema*<sup>5</sup>), pomocí nichž si v mysli kategorizujeme prožitky (příklady těchto schémat jsou CESTA, SPOJENÍ nebo NÁDOBA). Čurdová (2016), uvádí, že „[b]ěhem lidských kognitivních procesů dochází k „připodobňování“ jevů méně známých, složitějších, abstraktních k jevům známým, elementárnějším, konkrétním. Přenos mezi konkrétními jevy (oblastí zdrojovou, *source domain*) a jevy abstraktními (oblastí cílovou, *target domain*) je základním principem tzv. konceptuální metafory.“

Základem výchozího textu je právě konceptuální metafora ŽIVOT JE CESTA, která je pro vzpomínkové texty charakteristická (Vodrážková 2016). Tematická kompozice textu sleduje převážně chronologicky život Lowryové od jejího narození v roce 1937, přes její dětství, první čtenářské zážitky, literární pokusy, první vydané knihy až do doby, kdy už jako slavná spisovatelka píše tento text.

O (s. 70): *„But it was as if, as a writer, I was still in a passageway, or a vestibule, and had not reached the place I needed to go.“*

---

<sup>5</sup> jedná se o termín, který do lingvistiky uvedl Mark Johnson ve své publikaci *The Body in the Mind* (1987)



O (s. 70): „I **went back to** other unopened doors of my past.“

Metaforičnost textu se projevuje už v jeho názvu, „The Remembered Gate and the Unopened Door“, který pochází z básnického cyklu T. S. Eliota *The Four Quartets* (č. *Čtyři kvartety*, 2014). Obrazy dveří a branky se objevují v průběhu celého textu, mají zde funkci předělů či překážek na cestě životem. Dveře jsou symbolem začátku („My very first memory is of a door.“ (O: 62)), je to něco, za čím se skrývají nová místa (jako dveře v kuchyni autorčiny babičky, skrývajícím schodiště pro zaměstnance) a nové možnosti. Lowryová se několikrát vrací k lidem, kteří jí tyto metaforické dveře otevřeli:

„As a child I peeked through doors **held open for me by** writers like Marjorie Kinnan Rawlings, Betty Smith, Mary O'Hara, Eleanor Estes, Marguerite DeAngeli, and so many others.“ (O: 72)

„Zena, bless you. You are the Johnny Appleseed of **doorstops**.“ (O: 72)

#### 3.1.3.4 Neverbální a suprasegmentální prvky

Budeme-li brát v úvahu pouze psaný text, který máme jako jediný k dispozici, lze říci, že se v komunikátu nevyskytují žádné neverbální prvky. Suprasegmentální prvky naopak text uplatňuje hojně. Pomocí kurzívy jsou vyznačeny jednak citáty z jiných textů, tak věty, které mají označovat autorčiny myšlenkové pochody. Názvy děl, které obvykle bývají také v kurzívě, jsou zde vyznačeny podtržením, stejně jako slova, na která je kladen přízvukový důraz (v překladu oboje uvádím rovněž v kurzívě, jedná se o konvenčnější řešení). V textu se hojně uplatňují pomlčky, závorky a dvojtečky, k jejichž užití se vyjádřím v oddílu věnovaném syntaxi.

#### 3.1.3.5 Lexikum

Jádro slovní zásoby textu tvoří neutrální lexikum. V souvislosti se zaměřením patří slova v textu do oblastí souvisejících se třemi hlavními sémantickými poli: rodina, knihy a psaní. Vzhledem ke dvěma dominujícím funkcím, expresivní a poetické, se v textu vyskytuje i mnoho slov z vyššího rejstříku: jedná se o delší, převážně knižní slova latinského nebo francouzského původu (*conclude, receive*). Mnoho z nich jsou hodnotící adjektiva (*eloquent, pretentious, fastidious, pensive, surreptitious*), která v textu podporují expresivní funkci. S touto dále souvisí i hojný výskyt osobních a přivlastňovacích zájmen. Hovorová slova se vyskytují spíše okrajově (*spooky, jilting*). V textu se vyskytují i stažené slovesné tvary, nelze však říci,

že by převažovaly nad nestaženými. V odstavci vyprávějícím o autorčině vysokoškolském období jsou za účelem sebeironie užity francouzské výrazy (*ennui, de rigueur*).

Poetickou funkci textu dokládá i zvýšená míra obraznosti. Ta je podpořena převážně metaforickým základem textu, ke kterému jsem se již vyjádřila v oddílu věnovaném kompozici.

### 3.1.3.6 Syntax

Posledním bodem analýzy podle Nordové je syntax. Výchozí text je syntakticky poměrně pestrý. Autorka střídá krátké jednoduché věty s dlouhými, rozvitými souvětími. Často jedno rozsáhlé souvětí pokrývá celý odstavec. Krátké věty jsou rozmístěny mezi dlouhá souvětí, a často v nich jsou důležité informace, na které je tak kladen důraz.

O (s. 66): „Walking to school each day was no longer the familiar route of four Pennsylvania small-town blocks, past Barnhart's Grocery Store and the Evangelical United Brethren Church, past the St. Bernard who slept and slobbered in front of his house on West Street; now the dog was big game to be tracked, and the short-cut behind my grandparents' house was no longer an alley but became a path through an alien forest.

And no one knew this but me.“

Pro text jsou rovněž příznačné několikanásobné větné členy. V textu vytvářejí efekt hledání toho nejpřesnějšího výrazu, snahu popsat co nejpřesněji danou skutečnost, např.: „Only now, sixty years later, do I see that I was arming myself, in a way; I was testing myself, rehearsing panic, loss, and helplessness; assessing my own cowardice and courage, and at the same time reassuring myself that the door would always open, that the light would always find its way in.“ (O: 66). Často mají gradační efekt, např.: „I love those surprises, wait for them, yearn for them.“ (O: 60). Autorka často rozvíjí jednotlivé představy pomocí přívlastků, polovětných obrátů nebo je asyndeticky kupí vedle sebe. Krčmová (1997: 231) mluví o kumulaci koheponym v textu – vzniká tzv. enumerace. Tato kumulace má výrazný estetický účinek, který se liší od podobných výčtů v odborném textu.

V textu se také vyskytuje velké množství apozic. Jsou jimi vyjádřeny další alternativy, doplňující informace, výčet příkladů, odbočky od hlavního tématu, např.: „Then I set a series of events in motion – starting, usually, with one precipitating incident (**A soldier calls, "Halte." A girl, mourning her mother, stands and walks away from the body. A puppy**

**is abandoned in an alley.)**“ (O: 60), „I could have used other words—**guide, sage, mentor**—but I chose "beacon" carefully.“ (O: 59).

Závorek je v textu užito nejen pro apozice, jsou v nich i celé věty, případně odstavce, velmi často jde o poznámky obsahující hodnocení či úvahu vypravěčky „z budoucnosti“, které přerušují souvislost vyprávění: „(I can picture my late mother's eyes rolling as I repeat this line tonight, and as I describe that hideous trench coat)“ (O: 61), „(Thirty five years later he would give me the Leica he had used that day.)“ (O: 64)

Vysoká frekvence závorek, pomlček a dalších interpunkčních znamének dále dokazuje, že si autorka byla vědoma písemné verze svého projevu, jelikož v mluveném projevu se takováto hierarchizace textu převádí obtížněji. Mluvčí má sice k dispozici intonaci apod., ale zvlášť celé odstavce v závorkách se prací s hlasem vyjádří jen těžko.

### 3.2 Hypotéza o cílové komunikaci

Pro výchozí text jsem zvažovala několik možných cílových komunikačních situací. Vzhledem k rozsahu textu a jeho specifčnosti jsem nakonec zamítla hypotézu o publikaci v tištěném periodiku. Nevím totiž o žádném tuzemském časopise, který by se zabýval (překládovou) literaturou pro děti a mládež a zároveň by vydával texty tohoto rozsahu.

Jako lepší možnost se mi jeví přiřadit text ke knižně vydávané publikaci, a to buď jako doslov k nějaké z knih Lois Lowryové, nebo k jejímu životopisu. Pro první zmiňovanou možnost mluví skutečnost, že jeden z proslovů Lowryové skutečně jako doslov k její knize vyšel, a to v případě *Dárce*. Na druhou stranu se v tomto případě jedná o projev, který se k příslušné knize přímo vztahuje, jelikož jej Lowryová pronesla při příležitosti převzetí ceny, kterou za knihu obdržela. Výchozí text se naopak zabývá spíše životem autorky, a přestože zmiňuje několik jejích knih, na žádnou se nezaměřuje do větší hloubky. Jako nejlepší řešení se mi proto jeví přiřazení textu jako předmluvy či doslovu k hypotetickému překladu některého ze životopisů Lowryové. Nabízí se například publikace Johna Bankstona *Lois Lowry*<sup>6</sup>, případně životopisná kniha Lowryové *Looking Back*<sup>7</sup>. Tato autobiografie se sice zabývá prakticky stejným tématem jako výchozí text a hrozí tak informační redundance, vzpomínky Lowryové zde ale nejsou pojaty formou jednolitého textu, nýbrž jsou zde fotografie, k nimž je vždy připojen krátký komentář vysvětlující, jaký příběh se k nim váže. Komentáře jsou podobně stylisticky laděné jako výchozí text, který by tak knihu mohl dobře doplnit.

V souladu se mnou zvolenou modelovou situací jsem informace, které se v originálním textu nacházejí v pretextu, upravila a doplnila je o informace, které objasňují příležitost jeho vzniku.

---

<sup>6</sup> BANKSTON, John (2009): *Lois Lowry*. Broomall: Chelsea House Publishing.

<sup>7</sup> LOWRY, Lois (2016): *Looking Back*. Boston: Houghton Mifflin.

### 3.3 Metoda překladu

Při stanovení překladatelské strategie jsem vycházela z provedené analýzy originálu a Levého dvojí normy v překladu, přičemž jsem se snažila co nejvíce vyvážit požadavek věrnosti s požadavkem „uměleckosti“. Výchozí text je sice silně kulturně vázaný, referenční funkce zde však nehraje dominantní roli, nejvýznamněji působí funkce expresivní a poetická. Snažila jsem se tedy o funkčně ekvivalentní překlad. Nechtěla jsem zbytečně oslabit referenční funkci, při převodu jsem se proto snažila vyrovnávat rozdílné presupozice adresátů z výchozí a cílové kultury. Především jsem však cílila na dosažení stejného efektu na cílového příjemce, čehož jsem někdy dosahovala pomocí substitucí a generalizací.

Součástí textu je i několik úryvků z literárních textů. V jejich případě jsem dohledávala, zda existuje český překlad, a pokud ano, rozhodovala jsem se, zda jej chci přebrat (v případě existence vícera překladů jsem navíc vybírala i mezi nimi), nebo si citát přeložit sama. Snažila jsem se především o to, abych nestírala rozdíly mezi jednotlivými texty, jelikož má každý autor svůj vlastní styl a poetiku. Zároveň jsem však cílila na to, aby daný úryvek zapadal do celkové kompozice textu, a to jak u přebraných překladů, tak u těch, které jsem překládala sama. Pokud jsem úryvek nebo název knihy či básně překládala sama, snažila jsem se zjistit si o knize co nejvíce informací, abych nepřekládala zcela bez kontextu a abych z důvodu neznalosti nezkreslila význam originálu.

### 3.4 Překladatelské problémy a jejich řešení

V této části se zaměřím na překladatelské problémy, s nimiž jsem se potýkala. Problémy jsem rozdělila do několika pododdílů: tituly knih a literární aluze, úryvky z autorských a neautorských textů, poznámky pod čarou, kulturní rozdíly, lexikum a problémy spojené se syntaxí. Jsem si vědoma toho, že nemohu postihnout všechny jednotlivé případy, pokusila jsem se tudíž u každé části vybrat takové příklady, které budou danou skupinu dobře ilustrovat.

#### 3.4.1 Tituly knih a literární aluze

V textu je zmíněné velké množství knižních titulů. U knih, které byly přeloženy do češtiny, jsem přebírala oficiální české názvy, jedná se např. o knihy *The Yearling* (česky vyšlo jako *Dítě divočiny* v roce 1939, 1967 a 1969), *A Tree Grows in Brooklyn* (č. *V Brooklynu roste strom*, 1948 a 1970) nebo *James and the Giant Peach* (č. *Jakub a obří broskev*, 1993, 2003, 2010 a 2016).

Při překladu názvu knihy *The Secret Garden* jsem musela volit mezi dvěma existujícími variantami. Kniha vyšla v několika překladech, v roce 1920 jako *Tajemná zahrada*, v r. 1994 a 2009 s názvem *Tajná zahrada*. Filmová adaptace z roku 1993 nese název *Tajemná zahrada*. Při překladu jsem se nakonec přiklonila k přívlastku *tajná*, jelikož se jedná o nejnovější vydání knihy a případní čtenáři budou knihu znát spíše pod tímto názvem.

Podobně komplikovaná je situace v případě knihy Lewise Carrolla *Alice in Wonderland* (pod tímto názvem knihu zmiňuje výchozí text – přesnější název je *Alice's Adventures in Wonderland*), která vyšla v českém překladu mnohokrát, a to pod několika názvy. Jelikož se však přesný titul vyskytuje pouze v bibliografickém údaji v poznámce pod čarou, zvolila jsem název podle vydání z roku 1988, z něhož jsem přebírala překlad.

Několik dalších titulů nebylo do češtiny přeloženo, jedná se o následující knihy: *Pink and Say* od Patricie Polaccové, *Mr. Popper's Penguins* od Richarda a Florence Atwaterových, *My Friend Flicka* od Mary O'Harové, *Indian Captive* od Lois Lenskiové, *Thimble Summer* od Elizabeth Enrightové, *Stone Fox* od Johna Reynoldse Gardinera a dvě knihy Lois Lowryové, *A Summer to Die* a *Autumn Street*.

Podle knih *Mr. Popper's Penguins* a *My Friend Flicka* byly natočeny filmové adaptace, které svůj český název mají, přebrala jsem tedy názvy těchto filmů. U ostatních knih jsem zjišťovala obsah a s ohledem na něj jsem se pokusila co nejpřesněji přeložit oficiální název. U

knihy *Stone Fox* jsem váhala, zda zvolit překlad „Kamenná liška“ nebo „Kamenný lišák“. Zjistila jsem však, že se jedná o jméno indiána, který je jednou z postav knih. Jelikož jde o muže, nakonec jsem zvolila řešení v mužském rodě. Podobně jsem váhala s názvem knihy *A Summer to Die*, jelikož jsem si nebyla jistá přesným významem ve vztahu k ději. Knihu jsem si tedy přečetla a jako nejvhodnější řešení se mi jeví „Léto na umření“.

Vzhledem k tomu, že se nejedná o oficiální názvy knih, uvedla jsem za nimi v závorce názvy originálů. Přeložené neoficiální názvy jsem se nakonec rozhodla nechat v kurzívě, jednak aby bylo jasné, že jde o tituly knih, a jednak v souladu s řešením, které v přeloženém projevu v knize *Dárce* zvolilo nakladatelství Argo – přeložený název je zde kurzívou, přestože dotyčná kniha v českém překladu nikdy nevyšla.

Kromě aluzí, které jsou explicitně identifikovány názvy knih, se v textu vyskytuje odkaz na román Louisy May Alcottové *Malé ženy*.

O (s. 69): „I remember viewing my own family as two sets of matched pairs: my mother and sister, domestic and organized—I thought of them as Meg and Marmee (I was Jo, of course) [...]“

*Marmee* je přezdívka, kterou sestry Marchovy oslovují svou matku. V kontextu se jmény Jo a Meg jde ve výchozí kultuře o jasný odkaz, v českém prostředí však *Malé ženy* nejsou natolik známé. Navíc vycházela v několika překladech a v překladech slova *Marmee* se jednotlivá řešení liší. Vydání z roku 1974 v překladu Evy Jelínkové zvolilo řešení *maminka*, nejnovější překlad Jany Kunové z roku 2009 zase *mamka*. Ani jedno z těchto řešení nezachovává zvláštnost originálu. V překladu jsem tudíž zvolila amplifikaci textu pomocí vnitřní vysvětlivky, aby bylo jasné, k postavám z jaké knihy se odkazuje.

P (s. 19–20): „Vzpomínám si, že jsem na svou rodinu pohlížela jako na dvě skupiny odpovídajících si párů: matka a sestra, domácké a spořádané – v duchu jsem je viděla jako Meg a **maminku z *Malých žen*** (já byla pochopitelně Jo) [...]“

Podobnou amplifikaci textu jsem užila i na místě, kde autorka hovoří o knize *Indian Captive*, na níž ji údajně fascinovalo, že se autorka (Lois Lenskiová) jmenuje stejně jako ona. Jedná se o dětskou klasickou knihu, která je v USA pravděpodobně známá, naopak do češtiny nebyla

nikdy přeložena, tudíž ji český čtenář nejspíš nebude znát. Přidala jsem zde jméno autorky formou vnitřní vysvětlivky.

V souvislosti s *Indian Captive* bylo potřeba vyřešit i jméno hlavní hrdinky.

O (s. 60): „I became the girl in the book, Mary Jemison, whom the Indians called “Corn Tassel” because of her pale blond hair.“

Doslovný překlad jména Corn Tassel by byl „kukuřičný střípec“. Jelikož se však jedná o jméno dívky, nastal by zde rozpor mezi gramatickým rodem jména a přirozeným rodem postavy, k níž jméno odkazuje. Levý (2012: 138) v souvislosti s překladem jmen, která mají pojmový charakter, upozorňuje na to, že by překlad neměl ztratit formální charakter vlastního jména. Při překladu jména jsem proto užila generalizace na jméno „Kukuřice“, a aby nedošlo k významové ztrátě, kompenzovala jsem a přesnou část rostliny, podle níž dostala hrdinka přezdívku, jsem specifikovala dále v textu.

P (s. 21): „[...] stala jsem se hlavní hrdinkou téhle knihy. Jmenovala se Mary Jemisonová, ale indiáni jí říkali Kukuřice, protože její světle blondaté vlasy připomínaly kukuřičné střípce.“

Poslední literární aluzí, k níž jsem dodávala vnitřní vysvětlivku, jsou knihy o Cherry Amesové, které měla v oblibě autorčina sestra. V originálu jsou dány do kontrastu s knihami klasických autorů, jež četla sama Lowryová, v překladu jsem proto doplnila vysvětlení, že se jedná o romány „o zdravotní sestřičce Cherry Amesové“ (P: 21), aby byl jasný rozdíl mezi čtivem sester.

### 3.4.2 Úryvky z autorských a neautorských textů

V textu se kromě názvů děl vyskytuje i velké množství konkrétních úryvků. Ty je možné rozdělit do několika kategorií, nejpodstatnější z nich je dělení na úryvky z děl Lowryové a na citáty jiných autorů. V obou kategoriích lze pak dále vydělit texty, které již byly přeložené do češtiny, a ty, které zatím nebyly.

K citátům, jejichž autorkou je rovněž Lowryová, patří krátký úryvek z její nejznámější knihy *The Giver* (č. *Dárce*), dále pak úryvek z knihy *Autumn Street* (do češtiny nepřeloženo) a úryvek z veršovaného románu, který patřil k autorčiným prvním literárním pokusům. V případě *Dárce* jsem převzala text z vydaného překladu Dominiky Křesťanové, jelikož se mi



zdál adekvátní. Citát z *Autumn Street* jsem přeložila sama tak, aby zapadal do výchozího textu.

V případě dvou čtyřverší, která autorka napsala v dětství, jsem se snažila o adekvátní překlad věcného významu, zároveň jsem však musela dodržet jistou stylistickou neumělost, která je pro básničky stvořené dětským autorem nepochybně příznačná. Verše v originálu nemají stejný počet slabik, dodržují však rýmové schéma a – b – c – b, tedy přerývaný rým. Autorka se bezprostředně zmiňuje o neumělosti svých veršů a jejich nedostacích. V překladu jsem zvolila jiné rýmové schéma (a – a – b – b), tj. sdružený rým. Z důvodů vystižení neumělosti jsem v prvním dvojverší záměrně neužila správného rýmu (skalách – čelila), což je něco, co by se v básni psané dítětem mohlo vyskytnout.

Sama autorka dále upozorňuje na to, že doposud plně nezvládla ani gramatiku, což může odkazovat k verši „We never will know why“ (O: 67) (lépe „We will never know why“). Na rozdíl od češtiny se v angličtině jako „grammar mistake“ označují nejen nedostatky gramatické, ale i pravopisné. V češtině je ale slučování pravopisu a gramatiky naprosto nepřipustné (přestože se s touto chybou lze běžně setkat v úzu), při překladu jsem tedy musela volit mezi pravopisnou a gramatickou chybou. I přesto, že se nepředpokládá, že by měl překlad fungovat jako mluvený text, se mi zdálo vhodnější zvolit řešení, které by případně vyhovovalo i této situaci. Z tohoto důvodu jsem nemohla užít například chybně napsané i/y nebo jinou pravopisnou chybu. Zvolila jsem tedy podobně jako v originálu chybu ve slovosledu, která se náhodou hodila nejlépe do stejného verše jako v originálu: „nedozvíme nikdy se, co to znamená...“ (P: 17) (lépe např. „nikdy se nedozvíme, co to znamená...“). V češtině je sice slovosled méně rigidní než v angličtině, není však zcela libovolný. Právě příklonky, jako je například zvrtné zájmeno *se*, patří ke slovům s nejvázanějším slovosledem. Vyskytují se za přízvučným slovem na druhé pozici ve větě, v tzv. Wackernagelově pozici. Zde jsem příklonku umístila až na třetí místo ve větě, což toto pravidlo zjevně porušuje a ve výsledku příjemce cítí chybu ve slovosledu. Jedná se o porušení gramatických pravidel, z tohoto důvodu tak zachovám i překlad slova *grammar* jako *gramatika*.

Neautorských úryvků se v textu vyskytuje ještě více. Do češtiny byla přeložena následující díla: *Four Quartets*, *Macbeth*, *Alice's Adventures in Wonderland*, *The Secret Garden* a *The Yearling*. Doposud nepřeloženy (nebo se mi je nepodařilo dohledat) jsou báseň „On Turning Ten“ od Billyho Collinse, „Andrea Del Sarto“ od Roberta Browninga a dětská kniha Patricie Polaccové *Pink and Say*.

Úryvky z cyklu *Four Quartets* jsem přebrala z překladu Martina Hilského z roku 2014. Tyto básně mají pro text velký význam, jelikož se od nich odvíjí jeho název a průběžně se na něj odkazuje. V závislosti na řešení Hilského např. v názvu i v textu překládám *gate* jako *branka*, nikoli jako *brána*. Překlad Hilského jsem přebírala i v případě *Macbetha*, kde jsem sice uvažovala i nad překladem Jiřího Joska, ale překlad Hilského se mi zdál být ve vztahu k originálu přesnější. Také v případě *Alice in Wonderland* jsem vybírala mezi dvěma existujícími překlady – jeden od Aloyse a Hany Skoumalových a druhý od Jaroslava Císaře. Nakonec jsem zvolila překlad Skoumalových, který se mi zdál zdařilejší a méně zastaralý.

Větší problém byl s knihou *The Secret Garden*. Vydání z r. 1994 jsem sehnala v knihovně, jde ale o adaptaci, tudíž neobsahuje přesný text. Vydání z roku 2009 se mi sehnat nepodařilo, katalog Národní knihovny však uvádí, že jde také o upravenou verzi. Poslední dostupné vydání českého překladu je téměř sto let staré, takže jsem se nakonec rozhodla přeložit úryvek sama a přebrat jen existující český název.

Podobně jsem postupovala i u knihy *The Yearling*, zde však z důvodu, že se mi v překladu Jarmily Fastrové nelíbilo její překladatelské řešení, konkrétně překlad jména *Flag*. V knize je vyloženě uvedeno, že srneček dostal jméno podle svého ocásku, který připomíná „flag“, v překladu Fastrové se však jmenuje *Roček*, a důvod, proč tomu tak je, překladatelka v textu vypustila. Daný úsek jsem si tedy přeložila sama a srnečka jsem pojmenovala *Praporek*.

Krátký citát z *Pink and Say* jsem přeložila bez větších problémů, větší výzvou pro mě byl překlad veršů od Collinse a Browninga. V případě Browninga se jedná o dva necelé verše z básně „Andrea del Sarto“. Báseň je psaná blankversem, při překladu jsem se však nadržela originálního metra, jelikož dotyčný úryvek necituje celé verše a důležitější než zachování formy originálu mi přišlo zachování významu. Collinsova báseň „On Turning Ten“ je psána volným veršem, který neobsahuje syntaktické přesahy. Lexikum je neutrální. Toho jsem se držela i při překladu. I zde jsem se soustředila převážně na významovou rovinu básně, přestože jsem samozřejmě přihlížela i k její formě a poetické funkci.

### 3.4.3 Poznámky pod čarou

Přestože v původním textu poznámky nejsou pod čarou, ale až za samotným textem, v překladu jsem je přesunula opravdu „pod čáru“. Dále jsem musela vyřešit to, že poznámky neobsahují úplné bibliografické údaje podle žádné citační normy. Vznikly tak tři různé skupiny. U poznámek, které odkazovaly na text, který jsem přebírala z existujícího českého

překladu, jsem uvedla bibliografický údaj českého překladu. K poznámkám, které odkazovaly na text, jež jsem překládala sama, jsem po konzultaci s vedoucí dohledala libovolná anglická vydání a uvedla údaje z nich, přestože nevím, ze kterého vydání autorka originálu čerpala. Na anglická vydání odkazují i u titulů, které do češtiny sice byly přeloženy, ale jejichž překlad jsem v úryvcích nepřebírala (*Dítě divočiny*, *Tajná zahrada*). K první poznámce jsem rovněž dodala, že pokud není překladatel uveden, autorkou překladu jsem já, i když to nebude dále zmíněno.

#### 3.4.4. Kulturní rozdíly

K další skupině problémů patří ty, jež jsou způsobeny odlišným kulturním pozadím čtenáře originálu a překladu. Typickým příkladem je převod měrných jednotek – zatímco v originálu je užito stop a palců, v překladu jsem v souladu s našimi kulturními zvyklostmi převedla jednotky na centimetry a doplnila je přibližnou hodnotou. Podobně jsem substituovala i velikost obuvi: „My grandson is now **six foot one** and has four earrings.“ (O: 71), „Můj vnuk teď měří **185 centimetrů** a nosí čtyři náušnice.“ (P: 23)

Podobně jsem kvůli odlišným kulturním konvencím název obchodu *Barnhart's Grocery Store* přeložila jako *obchod s potravinami U Barnharta*. Pojmenování místa ve formě „U + vlastní jméno v genitivu“ je v českém prostředí typické.

V textu je zmínka o *Scholastic Book Club*. Zjistila jsem, že jde o jakési letáčky s dětskými knihami, které školy rozdávají žákům, a ti si pak mohou některé knihy objednat. U nás existují dvě podobné organizace, Klub mladých čtenářů<sup>8</sup> nakladatelství Albatros a Knižní klub Fragment<sup>9</sup>. Vzhledem k tomu, že druhý z nich má v názvu konkrétní název nakladatelství (jednalo by se tak o rušivou lokalizaci) a naopak mu chybí určení přesné věkové skupiny, při překladu jsem zvolila řešení *klub mladých čtenářů*, ovšem s malým K, abych naznačila, že sice nejde o konkrétní název, ale zároveň bylo čtenáři dostatečně jasné, o co se jedná.

Dále se v originálu vyskytují dva názvy církevních denominací. Jednou z nich je *Episcopal Church*, jejíž specifičnost je dále v textu popisována, při překladu jsem tedy vyhledala příslušný český termín. V souvislosti s episkopální církví je v textu zmíněn termín *doctrine of Apostolic Succession*, k němuž jsem vyhledala terminologický ekvivalent *doktrína apoštolské*

<sup>8</sup> Klub mladých čtenářů. *Albatrosmedia.cz* [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <http://www.albatrosmedia.cz/klub.html>

<sup>9</sup> Knižní klub Fragment [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <http://www.kmc.cz/kkf/>

*posloupnosti*, a úryvek z bible, jež jsem převzala z *Českého ekumenického překladu bible* a opatřila jej poznámkou překladatele. Druhou církví je *Evangelical United Brethren Church* (EUB) – autorka v textu zmiňuje, že mījela kostel této církve při své každodenní cestě do školy. EUB zanikla roku 1968<sup>10</sup> a její český název se mi v žádné publikaci nepodařilo dohledat. Vzhledem k tomu, že pro text není nijak důležité, jaký kostel přesně Lowryová mījela, jsem se uchýlila ke generalizaci a název církve jsem při překladu vypustila.

Ve třech dalších případech jsem musela význam opsat. Prvním z nich byla zmínka o americké tradici, že se po dni práce nenosí bílá: „[...] who never wore white shoes after Labor Day“ (O: 63), „[...] věděla, že ve slušné společnosti se po skončení léta bílé boty prostě nenosí“ (P: 12). V textu se mluví pouze o bílých botách, většina zdrojů, které jsem našla, však mluvila o bílé všeobecně. Tento úsek je problematický hned z několika důvodů: zatímco u nás připadá svátek práce na 1. května, v USA se slaví první zářijové pondělí. Kdybych tedy v překladu zachovala zmiňovaný svátek práce, čtenář by si mohl mylně myslet, že matka Lowryové nenosila bílou v létě, když přitom opak je pravdou. Dále bylo nutné vysvětlit, že se jedná o tradici a nikoliv osobní výstřednost, v překladu jsem proto zobecnila konkrétní osobní referenci na deagentní zvrtné pasívum doplněné o příslovečné určení místa *ve slušné společnosti*, což poukazuje na to, že šlo v oné době o společenské pravidlo, a o modifikační částici *prostě*, která naznačuje všeobecný konsenzus a nevyvratitelnost této skutečnosti v očích jedinců této společnosti, matky Lowryové nevyjímaje.

Druhým případem je převod následující pasáže: „My family, stoic, Wasp and Nordic, was silent after the loss.“ (O: 70) Zatímco anglické *Wasp* je akronym, který v sobě zahrnuje hned tři informace – etnickou příslušnost, vyznání a anglosaský původ, v češtině nemáme podobný termín, který by takto kondenzovaně vyjádřil všechny významy, bylo tedy nutné je rozepsat jednotlivě. Při překladu jsem zvolila následující řešení: „Byli jsme typická rodina bílých, amerických protestantů a všichni jsme o té ztrátě stoicky mlčeli.“ (P: 21). Jsem si vědoma toho, že se úhrn významů v české verzi zcela nerovná součtu významů v originálu, jedná se však o vědomé posuny. Ubrala jsem adjektiva *Anglo-Saxon* a *Nordic*, protože kdybych zachovala všechny informace (např. v podobě výrazů *anglosaského původu*, *nordických*), věta by byla dle mého názoru příliš dlouhá a nepřírozeně nastavovaná, navíc se domnívám, že pro českého čtenáře není v souvislosti s USA rozdíl mezi Anglosasy a jinými bělochy tak důležitý, proto jsem tuto informaci vynechala. Informaci o nordických rysech taktéž považuji za méně důležitou, navíc je část těchto sémantických rysů již obsažena

---

<sup>10</sup> Evangelical United Brethren Church. *Wikipedia, the free encyclopedia* [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Evangelical\\_United\\_Brethren\\_Church](https://en.wikipedia.org/wiki/Evangelical_United_Brethren_Church)

v adjektivu *bílých*. Naproti tomu jsem přidala adjektiva *typická* a *amerických*, která naznačují pocit nadřazenosti, kterým se tato skupina vůči jiným skupinám obyvatelstva vyznačuje (nebo minimálně vyznačovala v době, o níž je řeč). Výraz WASP se navíc často užívá v hanlivém významu, podobně jako dle mého názoru i *typický*. Nakonec jsme přesunula adjektivum *stoic* dále do věty, v českém překladu se jedná o příslovečné určení způsobu, které rozvíjí přísudek, nikoli přívlastek rozvíjející podmět.

Posledním případem je věta ze závěru textu, která uzavírá metaforický základ textu – jestliže je život cesta, na níž jsou zavřené dveře překážkou, Zena Sutherlandová je něco, co je pomáhá držet otevřené. Nejedná se však o přirovnání, nýbrž o komplikovanou metaforu: „You are the Johnny Appleseed of doorstops“ (O: 72). Johnny Appleseed (vlastním jménem Jonathan Chapman) žil v 18. a 19. století a proslavil se sázením jabloní v povodí řeky Ohio. Také pomáhal lidem a byl všemi vážen. V českém kontextu však jeho jméno téměř nikomu nic neřekne, přestože o jeho životě existuje kniha *Jabloňová stezka* (1958), rozhodla jsem se tedy jeho jméno opsat. Nebyla jsem si zcela jistá, zda se autorka snaží evokovat nějakou jeho konkrétní vlastnost, domnívám se však, že jádrem významu je dobrý a nezištný člověk, který pomáhá druhým. V tomto případě Zena Sutherlandová svou činností pomáhala mnoha spisovatelům, byla tedy jedna ze sil, které drží ony metaforické dveře otevřené. Nejpřímějším překlad by zde byl *Nikdo není tak dobrá zarážka do dveří jako ty*, přišlo mi však, že věta takto nevyzní jako kompliment, tudíž jsem se uchýlila k dalšímu opisu a mé konečné řešení zní následovně: „Nikdo neudrží dveře otevřené tak spolehlivě jako ty.“ (P: 24)

Na závěr bych chtěla zmínit, že s ohledem na konzervativní postoj českých nakladatelství k přechylování (podpořený stanoviskem Ústavu pro jazyk český)<sup>11</sup> jsem všechna ženská jména v textu přechylovala. Nepřechylovala jsem pouze v poznámkách pod čarou, které odkazují k cizojazyčným vydáním.

### 3.4.5 Lexikum

V souvislosti s lexikem textu nebyla hlavním problémem komplikovaná terminologie, ale spíše vysoká vázanost jazykové formy na význam, což je příznačné pro umělecké texty. Uvedené problémy jsou tak jen výběrem z většího množství.

Příkladem vázanosti na formu jsou náhodné rýmy z autorčina veršovaného románu. Bez kontextu je jejich významová složka méně důležitá než to, že se rýmují, přeložila jsem tedy

---

<sup>11</sup> Přechylování. *Internetová jazyková příručka ÚJC AV ČR*. [online]. © 2008–2017. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/?id=700>

jedno slovo a k němu vybrala rým, např. *stallion* překládám jako *hřebec* a k němu dodávám jako rým *měšec*, což lze navíc považovat i za slovo ze stejného sémantického pole jako originální *medallion* – něco cenného.

Největší vázanost na formu je však v pasáži, kde autorka popisuje, jak se sama učila číst a zjišťovala, že se některá slova píší podle konvence, nikoli podle výslovnosti (O: 64, P: 13). Jako příklady uvádí vlastní jméno *Humphrey* a zkratku *Mc*, což jsem převedla bez problémů, popisovaná slova se totiž i v českém textu budou vyslovovat jinak, než se píšou. Zkratku *maj.* jsem nahradila českou zkratkou pro hodnost majora, *mjr.*<sup>12</sup> Problematický byl především následující příklad, titul knihy *Mr. Popper's Penguins*. V originálu se odkazuje na konvenční způsob psaní slova *mister*, které se téměř výhradně píše zkráceně. V češtině je sice možnost využít zkratky *p.*, ta se však zdaleka nepoužívá tak často a do názvu knihy se příliš nehodí, i kdybych nepřebírala již existující název. V překladu jsem tudíž převedla pozornost na jméno Popper, které se vyslovuje /popr/ a má tudíž požadovanou odlišnost grafické a zvukové formy. Autorka pokračuje tím, že brzy narážela na další výskyty slova *Mr.* Opakovaný výskyt jména Popper napříč několika knihami je velmi málo pravděpodobný, v překladu jsem tudíž užila generalizace *taková slova*: toto řešení odkazuje na všechna slova, jež se píší jinak, než se vyslovují.

Dalším problémem byla i autorčina snaha o co nejpresnější vyjádření, která se projevovala výčtem několika přívlastků či jiných větných členů vedle sebe – v češtině nejsou vždy všechny ekvivalentní protějšky. Jako příklad za všechny výskyty poslouží následující pasáž: „(I could have used other words—**guide, sage, mentor**—but I chose “**beacon**” carefully. Zena has been the bright, bright light by which we navigate. I think she has alerted many of us to rocks. And I know she has steered us through some very treacherous places at times, and helped many of us moor our flimsy vessels in safe harbors.)“ (O: 59). Slova *guide, sage, mentor* jsem přeložila jako *rádkyně, učitelka, ztělesněná moudrost*. Problém byl především se slovem *sage*. Slovník Lingea u něj uvádí substantivum (*mudrc*) a tři adjektiva (*moudrý, prozíravý, uvážlivý*). Samozřejmě jsem mohla zachovat výraz *mudrc* a argumentovat univerzálností generického maskulina (případně jej přechýlit a užít výrazu *mudrcka*, to jsem však odmítla, jelikož se nejedná o užívaný výraz a do textu se dle mého názoru nehodí), ale protože jsem chtěla mít všechna tři substantiva v ženském rodě, nahradila jsem výraz spojením *ztělesněná moudrost*, který vystihuje originální význam a zároveň podtrhuje

---

<sup>12</sup> Zkratky titulů a hodností. *Internetová jazyková příručka ÚJC AV ČR*. [online]. © 2008–2017. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/?id=782#nadpis7>

poetickou funkci textu, kterou jsem někde musela ochudit, např. u aliterací, které se v textu vyskytují.

Druhým lexikálním problémem je v této pasáži výraz *beacon*, který je v originále polysémií. Internetový slovník Lingea uvádí tři významy: „1. světelné znamení, výstražné světlo, signální oheň (na kopci, na věži ap.); 2. vzor, zdroj inspirace (o člověku i o věci); 3. (lod') maják (na pobřeží, světelná bóje)“. Autorka zde má na mysli hlavně druhý význam, ale vzápětí rozvíjí metaforu o plavbě na moři, což odkazuje k prvnímu a třetímu významu. Při převodu jsem tedy musela zvolit výraz, který bude vyhovovat všem významům. Nakonec jsem zvolila spojení *světlo ve tmách*, které je poetičtější než *maják*, ale zapadá do následujícího metaforického popisu, a zároveň obsahuje konotace něčeho, co má někdo následovat, aby bezpečně dorazil do cíle.

V souvislosti s lexikem musím zmínit i název projevu a název události, při níž byl přednesen. Zatímco angličtina může dávat substantiva do premodifikace, aniž by explicitně vyjádřila vztah mezi větnými členy, čeština je z důvodů flektivnosti vždy o něco explicitnější. Originální název přednášky Zena Sutherland Lecture jsem při překladu převedla nejprve jako *Přednáška Zeny Sutherlandové*, ale vzhledem k tomu, že toto řešení navozuje dojem, že přednáší samotná Sutherlandová, rozšířila jsem název na *Přednáška na počest Zeny Sutherlandové*.

Co se týče názvu projevu, i při jeho převodu jsem musela řešit rozdíly spojené s odlišnou strukturou výchozího a cílového jazyka. V originálu je výraz *Remembered* přívlastkem, který by zde musel být ve formě adjektiva. V češtině však žádné takové adjektivum nemáme (\**vzpomenutá*), převedla jsem ho proto substantivem a řídící slovo *Gate* je zde přívlastkem v postpozici: *vzpomínka na branku*. Vzhledem k tomu, že název odkazuje k básni T. S. Eliota, jsem se zde držela českého překladu a místo výrazu *brána* užívám v nadpisu i v průběhu textu *branka*. Druhou část názvu, *Unopened Door*, lze převést jako *neotevřené dveře*, což na jednu stranu koresponduje s překladem Hilského (*dveřím, které jsme nikdy neotevřeli*), na druhou stranu se tento motiv opakuje v průběhu celého textu a nezdá se, že *zavřené dveře* než *neotevřené*, rozhodla jsem se tedy v názvu provést tuto antonymickou změnu a odkazovat spíše k užití v textu než k přesným výrazům z Eliotovy básně. Toto mé rozhodnutí bylo potvrzeno i skutečností, že ani v originálu není mezi textem Eliotovy básně (*door we never opened*) a názvem projevu (*unopened door*) stoprocentní shoda.

Na pomezí syntaxe a lexika je snaha o co největší lexikální rozrůzněnost, a to i v případě, kdy jsou v originále totožná slova. Ta je zvlášť výrazná u uměleckých textů. Při překladu jsem se tedy snažila o co největší lexikální pestrost. Pro ilustraci tohoto problému jsem vybrala následující úryvek:

O (s. 69): „And it makes me think of every parent who told – or read, and sang – a story to a child, who grew up to tell – or read, or sing – that story to her child, who grew up to tell – or read, or sing – that story to her child.“

P (s. 8): „Což mi rovněž připomíná všechny rodiče, kteří kdy vyprávěli (nebo přečetli či zazpívali) svému dítěti příběh, a když to dítě vyrostlo, povědělo (nebo přečetlo či zazpívalo) ten příběh svému potomkovi, který jej pak v dospělosti zas vyprávěl (nebo přečetl či zazpíval) svému dítěti.“

Zatímco v originálu autorka opakuje stále stejná slova, čeština je na podobné opakování více citlivá, snažila jsem se proto odlišit jednotlivá slova (*dítě, potomek; vyprávět, povědět*) nebo alespoň odlišit slovesa pomocí rodových koncovek (*přečetli, přečetlo, přečetl*). Také jsem zde nahradila pomlčky závorkami, jelikož se v češtině pomlček neužívá tolik jako v angličtině.

### 3.4.6 Problémy spojené se syntaxí

Jak už jsem zmiňovala v pasáži věnované analýze syntaxe, autorka s oblibou užívá dlouhých souvětí. Souvětí nabývají na délce jednak výčty tvořenými několikanásobnými větnými členy, jednak polovětnými obraty (infinitiv, gerundium, participium), které se v angličtině vyskytují hojněji než v češtině. V češtině lze pro kondenzaci slovesného děje využít infinitiv, přechodník, verbální adjektiva a verbální či dějová substantiva, angličtina je však mnohem nominálnější než čeština, a tak se polovětné obraty často překládají pomocí vedlejších vět. Levý (2012: 71) před nadužíváním vedlejších vět varuje; uvádí, že „nadbytek vztažných vět však dodává slohu pedantský, dřevěný charakter.“ Jako alternativu k vedlejším větám, které jsou pro překladatele „nejpohodlnější“, nabízí užití souřadného spojení. Majíc na paměti Levého pobídku, snažila jsem se při převodu dlouhých souvětí využívat rozličných prostředků, abych nenivelizovala osobitý styl autorky, ale zároveň netvořila nepřírozeně dlouhá souvětí plná vztažných vět, jež jsou příznačná spíše pro odborný styl. Někdy jsem tak musela rozdělit dlouhé souvětí na dvě.



O (s. 69): „I remember **viewing** my own family as two sets of matched pairs: my mother and sister, domestic and organized—I thought of them as Meg and Marmee (I was Jo, of course)—and at the other end of the spectrum, **my father, returned** from the war **to find** a little boy **to complete** his pairing-up, **as** together **he and my brother tinkered and puttered** with electric trains and eventually chemistry sets and cars, **things of no more interest** to me than the sewing machine that my mother and sister shared.“

P (s. 20): „Vzpomínám si, **že jsem** na svou rodinu **pohlížela** jako na dvě skupiny odpovídajících si párů: matka a sestra, domácké a spořádané – v duchu jsem je viděla jako Meg a maminku z *Malých žen* (já byla pochopitelně Jo) – a na druhé straně spektra **byl otec, který** se vrátil z války domů **a našel** tu malého chlapce, **jenž doplňoval jeho** pár. **Oni dva spolu totiž** neustále něco **kutíli a vrtali se** v elektrických vláčcích a nakonec i v chemických soupravách a autech, **což mě nezajímalo** o nic víc než šicí stroj, který spolu sdílely matka se sestrou.“

Jedná se o opravdu rozsáhlou větu, přesto však v originálu obsahuje (když nebudu brát v potaz vsuvku) jen čtyři verba finita (*remember, tinkered, puttered, shared*). Oproti tomu v mém překladu je určitých slovesných tvarů (bez vsuvky) celkem deset (*vzpomínám si, pohlížela jsem, byl, vrátil se, našel, doplňoval, kutíli, vrtali se, nezajímalo, sdílely*). I proto jsem souvětí rozdělila na dvě.

Gerundium *viewing* jsem převedla pomocí vedlejší věty obsahové předmětné. Participium *returned* jsem převedla pomocí vedlejší věty přívlastkové. Následující infinitiv *to find* by mohl být přeložen tak, že by vznikl další hypotaktický vztah (např. „aby tu našel...“), zvolila jsem však souřadné spojení – jednak z toho důvodu, že jsem se chtěla vyhnout přemíře vedlejších vět (samozřejmě, i zde se jedná o vedlejší větu, není však připojena hypotakticky, nýbrž paratakticky), před nimiž varuje Levý, a jednak proto, že by se jednalo o tzv. nepravou vedlejší větu účelovou. V současné době se od striktního hodnocení „nepravých vedlejších vět“ jako stylisticky nevhodných upouští<sup>13</sup>, jelikož se jedná o prostředek, který je schopen sevřeněji vyjádřit vztahy mezi větami. To se však hodí spíše do odborného stylu, o který zde nejde. I proto jsem při vyjadřování vztahu mezi větami upřednostnila parataktický vztah slučování. Infinitiv *to complete* jsem pak přeložila opět pomocí vedlejší věty přívlastkové.

Následuje spojení dvou propozic, mezi nimiž je vztah vysvětlovací. Na tomto místě jsem se rozhodla provést změnu oproti originálu a rozdělit souvětí, jelikož vysvětlovací vztah lze vyjádřit i mezi samostatnými větnými celky, např. pomocí výrazu *totiž*. Poslední syntaktická odlišnost z tohoto souvětí, kterou chci zmínit, je překlad jmenné fráze *things of no more*

---

<sup>13</sup> viz např. Daneš (2009)

*interest* pomocí věty uvedené spojovacím výrazem *což*<sup>14</sup>. Zatímco v originálu je jmenná fráze připojena asyndeticky, v překladu jsem vztah formálně vyjádřila. Uplatnila jsem zde tak překladatelskou tendenci ke zlogičťování. Toto řešení jsem zvolila hlavně z toho důvodu, že jsem se chtěla vyhnout přílišné nominálnosti.

Podobných syntaktických problémů bylo v textu samozřejmě více, zde uvedené souvětí jsem vybrala pro jejich ilustraci.

---

<sup>14</sup> V české lingvistické tradici nepanuje shoda v tom, zda se jedná o parataktické (přístup, který zastává Pražský závislostní korpus) nebo hypotaktické spojení vět (přístup podle akademické mluvnice češtiny). Někdy se tyto věty dokonce řadí k tzv. nepravým vedlejším větám. Ze sémantického hlediska se však jedná o sémantickou souvislost propozic.

### 3.5 Typologie překladatelských posunů

Při překladu textu došlo k posunům. V následující kapitole některé popíšu, využiju k tomu typologii překladatelských posunů podle Antona Popoviče (1975), jak je ve své publikaci shrnula Edita Gromová (2009). Posuny dělíme na konstitutivní, individuální, tematické a negativní.

**Konstitutivní** posuny vycházejí ze strukturních odlišností dvou jazykových systémů, jedná se o nutné změny oproti originálu. Při překladu z angličtiny jsou nutné zejména při převodu participiálních a gerundiálních obrátů nebo v souvislosti s odlišnými temporálními systémy. Pro ilustraci provedených konstitutivních rozdílů poslouží následující věta a její překlad:

O (s. 59): „And what that means, chronologically, is that as I was cooing and gurgling in my Honolulu bassinet—and **being read to** (because there are old home movies **of me**, still an infant, **wiggling** in my mother's lap as she holds a book and reads to my 3-year-old sister – who reaches over angrily and pinches me from time to time **to make me hold still because I am distracting my mother**)—at that very moment, in Chicago, Zena Sutherland **was setting forth** on a course that would shape my literate life, and that of **my children, yet to be born**, and theirs.“

P (s. 8): „Znamená to, že v době, kdy jsem žvatlala a broukala ve své postýlce v Honolulu, kdy **mi předčítali** (máme totiž staré domácí videozáznamy, **kde se** ještě jako kojeneček **vrtím** mámě na klíně, zatímco ona drží knihu a čte mé tříleté sestře – ta se ke mně nazlobeně natahuje a co chvíli mě štípne, **abych sebou nešila a nerozptylovala matku**), Zena Sutherlandová **se** v Chicagu **vydávala** na dráhu, která měla udat tón mému literárnímu životu a životu **dětí, které se mi** měly narodit, a dětí jejich dětí.“

Pasivní vazba *being read to* je přeložena aktivem *předčítali*. Angličtina užívá pasiva častěji než čeština, a to i z důvodu udržení jednotného podmětu. Čeština má k dispozici osobní a rodové koncovky, což usnadňuje identifikaci konatele a podmět ve větě střídá. Zatímco v originále je nevyjádřený podmět v první osobě, v češtině stojí na pozici podmětu všeobecný konatel.

Spojení *home movies* je v originálu rozvíjeno předložkovou vazbou v saském genitivu *of me*, přičemž zájmeno *me* je dále rozvíjeno participiem *wiggling*. V překladu jsem předložkovou vazbu a participium převedla vedlejší větou *kde se [...] vrtím*, jelikož je pro češtinu charakteristická nižší míra nominálnosti. Ze stejného důvodu jsem převedla infinitivní vazbu *to make me hold still* pomocí vedlejší věty účelové. Zároveň jsem zde provedla vektorovou

změnu (být v klidu = nešít sebou). A jelikož při překladu každé řešení předurčuje řešení následující, při překladu další věty jsem vzala v úvahu předcházející kontext a rozhodla jsem se nepřeložit ji pomocí vedlejší věty příčinné, což by vedlo k přemíře mezipropozičních vztahů, jež jsou vyjádřeny hypotakticky. Jak už jsem zmiňovala, Levý (2012: 71) upozorňuje na přílišné množství vztažných vět v překladu, zatímco v originálu je více souřadných spojení. Rozhodla jsem se tedy využít zde souřadného spojení vedlejších věty a místo vedlejší věty příčinné (*because I am distracting my mother*) jsem paratakticky připojila další větu účelovou (*a nerozptylovala matku*) – opět je zde provedena negace slovesa.

Zatímco čeština má k dispozici méně gramatických časů, ale navíc kategorii vidu, angličtina má bohatší temporální systém, včetně průběhových tvarů. Sloveso v minulém průběhovém času (*was setting forth*) je v českém překladu v minulém čase, ale navíc vyjadřuje kategorii vidu, který zde nabývá hodnoty imperfekta (*vydávala se*), což naznačuje neukončenost děje stejně jako anglický průběhový čas.

Posledním konstitutivním posunem, který zde zmíním, je převod přivlastňovacích zájmen. Dušková (2012: 107) uvádí, že v „angličtině se posesívních zájmen užívá při odkazování na části těla, předměty osobní potřeby a v jiných případech, kdy se v češtině přivlastňovací vztah buď nevyjadřuje vůbec, nebo dativem zvratného či osobního zájmena.“ V této větě jsem v jednom případě vynechala přivlastňovací zájmeno (*my mother* : *0 matka*), ve druhém jsem užila dativu osobního zájmena (*my children, yet to be born* : *děti, které se mi měly narodit*).

Další konstitutivní posuny, které se v této větě nevyskytují, vyplývají například z nepřítomnosti kategorie determinace v češtině.

**Individuální** posuny jsou subjektivního charakteru, vycházejí z interpretace originálu a jsou projevem překladatelova idiolektu. Mnoho individuálních posunů jsem popsala v části věnované překladatelským problémům. Řadím k nim například výše popsané vnitřní vysvětlivky (rozhodnutí motivované snahou objasnit příjemci nějakou reálii), synonymní obměňování výrazů (v souladu s odlišnými stylistickými konvencemi a snahou kompenzovat nevyhnutelné nivelizace, které nastanou v jiných částech textu) nebo perifráze metaforického vyjádření *You are the Johnny Appleseed of doorstops* (z důvodů estetických a zároveň kvůli kulturním rozdílům).

K **tematickým** posunům dochází při funkční náhradě jednoho prvku jiným. Jedná se například o substituci reálií nebo idiomů. Příkladem tematického posunu je u mého překladu

například substituce měrných jednotek ze stop na centimetry nebo velikosti obuvi. Za tematický posun lze považovat i náhradu *Scholastic Book Club* za *klub mladých čtenářů*.

Žádných **negativních** posunů si v překladu nejsem vědoma.

## 4. Závěr

Cílem této práce bylo vytvořit pokud možno funkčně ekvivalentní překlad projevu spisovatelky Lois Lowryové „The Remembered Gate and the Unopened Door“ a následně samotný text i jeho překlad podrobně okomentovat a svá řešení teoreticky zdůvodnit. Při překladu jsem se řídila Levého dvojí normou v překladu. Analýza výchozího textu vychází z modelu Christiane Nordové, následuje popis překladatelských problémů a jejich řešení a komentář zakončuje popis posunů, které při převodu do češtiny nastaly.

Při překladu se mnoho problémů ukázalo jako mnohem komplikovanější, než se na první pohled zdálo, například složitá syntax. Největší výzvu pro mě však podle očekávání představovala vysoká intertextovost výchozího textu, ať už při překladu jednotlivých pasáží, nebo při dohledávání českých překladů a volby mezi nimi. Zajímavou zkušeností pro mě též byl vlastní překlad poezie. V neposlední řadě považuji za přínosný překlad delšího textu, který pro mě představuje první krok k překladu rozsáhlejších textů, s nimiž se v budoucnosti setkám.

Vypracování komentáře mi umožnilo reflektovat informace získané studiem teorie překladu a podívat se na své vlastní překládání zase z trochu jiného hlediska. Dále jsem si vyzkoušela, jak zapojit v praxi mnohé další znalosti, které jsem načerpala po dobu tříletého studia, a to nejen v oboru translatologie, velmi přínosná pro mě byla též kombinace se studiem bohemistiky, kde jsem se naučila detailně analyzovat texty z lingvistického i literárního hlediska.

## Seznam použité literatury

### Primární literatura

LOWRY, Lois (2001): The Remembered Gate and the Unopened Door. Sutherland Lecture. *Lois Lowry* [online]. Dostupné z: [http://loislowry.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=81&Itemid=200#the-remembered-gate-and-the-unopened-door-sutherland-lecture-chicago-public-library-april,-2001](http://loislowry.com/index.php?option=com_content&view=article&id=81&Itemid=200#the-remembered-gate-and-the-unopened-door-sutherland-lecture-chicago-public-library-april,-2001)

### Sekundární literatura

#### Lingvistika a translatologie

ČECHOVÁ, Marie, CHLOUPEK, Jan, KRČMOVÁ, Marie a Eva MINÁŘOVÁ (2008): *Stylistika současné češtiny*. Praha: Institut sociálních vztahů. ISBN 80-85866-21-8.

ČURDOVÁ, Veronika (2016): CESTA jako primární představové schéma pro konceptualizaci procesů trvajících v čase (Na příkladu sloves s předponou do- ve sportovní publicistice). In Veselka, M., Nowicka, D., Czemplik, N., Neumann, C. (eds.): *Vícejazyčnost: Český, polský a německý jazyk, literatura a kultura v komparaci*. Praha: FF UK, s. 107–119.

DANEŠ, František (2009): Takzvané „vztažné věty nepřívlastkové“: současné názory na jejich status. *Naše řeč*, 92, č. 4, s. 169–183.

DUŠKOVÁ, Libuše a kol. (2012): *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. 4. vyd. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2211-0.

GREPL, Miroslav, Petr KARLÍK, Marek NEKULA a Zdenka RUSÍNOVÁ (2008): *Příruční mluvnice češtiny*. Vyd 2., opr. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 978-80-7106-980-5.

GROMOVÁ, Edita (2009): *Úvod do translatologie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. ISBN 978-80-8094-627-2.

JAKOBSON, Roman (1995): Lingvistika a poetika. In *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995, s. 74–105. ISBN: 80-85787-83-0.

KNITTLOVÁ, Dagmar a kol (2010): *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. ISBN 978-80-244-2428-6.

LEVÝ, Jiří (2012): *Umění překladu*. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof. ISBN 978-80-87561-15-7.

NEBESKÁ, Iva (2005): Metafora a metaforičnost. In Vaňková, I., I. Nebeská, L. Saicová Římalová a J. Pacovská. *Co na srdci, to na jazyku: kapitoly z kognitivní lingvistiky*. Praha: Karolinum, s. 92–106.

NORD, Christiane (1991): *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Překlad C. Nord, P. Sparrow. Amsterdam – Atlanta: Rodopi. ISBN 90-5183-311-3.

POPOVIČ, Anton (1975): *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran.

VODRÁŽKOVÁ, Veronika (2016): Jazykové realizace konceptuální metafory ŽIVOT JE CESTA v češtině (se zaměřením na vzpomínkové texty). In Saicová Římalová, L. a I. Vaňková (eds.), *Lidský život a každodennost v jazyce*. Praha: FF UK, s. 51–60.

### Slovníky a příručky

*Anglicko-český praktický slovník verze 6.0* (2016) [online]. Lingea. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <http://slovníky.lingea.cz/Anglicko-cesky>

*Česko-anglický, anglicko-český velký slovník: --nejen pro překladatele*. Brno: Lingea, 2006. ISBN 80-903381-4-3.

*Český národní korpus – InterCorp verze 8* [online]. Ústav Českého národního korpusu FF UK, Praha. [cit. 2017-04-08]. Dostupný z: <http://www.korpus.cz/>

HORNBY, Albert Sydney, Jonathan CROWTHER a Michael ASHBY (1998). *Oxford advanced learner's dictionary of current English*. 5th ed. Oxford: Oxford University Press. ISBN 0-19-431423-5.

*Internetová jazyková příručka ÚJC AV CR*. [online]. © 2008–2017. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/>

*Oxford English Dictionary Online: the definitive record of the English language* [online]. Oxford: Oxford University Press. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <http://oed.com/>

PRAVDOVÁ, Markéta a Ivana SVOBODOVÁ (2014): *Akademická příručka českého jazyka*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2327-8.

*Slovník spisovného jazyka českého* [online]. © Ústav pro jazyk český v. v. i. 2011. [cit. 2017-04-05]. Dostupné z: <http://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?db=ssjc>

### Beletrie a biografie

ALCOTTOVÁ, Louisa May (1974): *Malé ženy*. Překlad Eva Jelínková. Praha: Albatros.

ALCOTTOVÁ, Louisa May (2009): *Malé ženy*. Překlad Jana Kunová. Praha: Knižní klub. ISBN 978-80-242-2445-9.

BANKSTON, John (2009): *Lois Lowry*. Broomall: Chelsea House Publishing. ISBN 978-1604133356.

BURNETT, Frances Hodgson (1987): *The Secret Garden*. New York: Dell Publishing. ISBN 0-440-97709-6.

BURNETTOVÁ, Frances Hodgson (1994): *Tajná zahrada*. Překlad Saša Borovec. Bratislava: Junior. ISBN 80-7146-261-6

BURNETTOVÁ, Frances Hodgson (2009): *Tajná zahrada*. Překlad Lumír Mikulka. Praha: Knižní klub. SBN 978-80-242-2441-1

BROWNING, Robert (1971): Andrea Del Sarto. In *The Poems of Robert Browning*. New York: Heritage Press.



- CARROLL, Lewis (1988): *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Překlad Aloys a Hana Skoumalovi. Praha: Albatros.
- CARROLL, Lewis (1999): *Alenčina dobrodružství v říši divů*. Překlad Jaroslav Císař. Praha: Aurora. ISBN 80-85974-75-4
- COLLINS, Billy: *The Art of Drowning*. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press, 1995. ISBN 978-0822955672.
- DAHL, Roald (2016): *Jakub a obří broskev*. Překlad Jaroslav Kořán a Pavel Šrut Praha: Knižní klub. ISBN 978-80-242-5292-6
- ELIOT, T. S. (2014): *Čtyři kvartety*. Překlad Martin Hilský. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-1210-8.
- LENSKI, Lois (1941): *Indian Captive*. New York: F.A. Stokes Co.
- LOWRY, Lois (1977): *A Summer to Die*. Boston: Houghton Mifflin. ISBN 978-0553262971
- LOWRY, Lois (1980): *Autumn Street*. Boston: Houghton Mifflin. ISBN 978-0544540347.
- LOWRY, Lois (2016): *Looking Back*. 2. vyd. Boston: Houghton Mifflin. ISBN 978-0544807969.
- LOWRYOVÁ, Lois (2013): *Dárce*. Překlad Dominika Křesťanová. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-0870-5.
- LOWRYOVÁ, Lois (2015): *Spočítej hvězdy*. Překlad Dominika Křesťanová. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-1361-7.
- LOWRYOVÁ, Lois (2016): *Hledání modré*. Překlad Dominika Křesťanová. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-1927-5.
- POLACCO, Patricia (1994): *Pink and Say*. New York: Philomel Books. ISBN 9780590542104.
- RAWLINGS, Marjorie Kinnan (1988): *The Yearling*. New York: Collier Books. ISBN 9780881039733.
- RAWLINGSOVÁ, Marjorie Kinnan (1969): *Dítě divočiny*. Překlad Jarmila Fastrová. Praha: Václav Petr.
- SHAKESPEARE, William (2011): *Macbeth*. Překlad Martin Hilský. In SHAKESPEARE, W.: *Dílo*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1903-5.
- SMITHOVÁ, Betty (1970): *V Brooklynu roste strom*. Překlad Alois Josef Šťastný. Praha: Práce.

#### Další tištěné a internetové zdroje

100 most frequently challenged books: 1990-1999. *Banned & Challenged Books* [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <http://www.ala.org/bbooks/100-most-frequently-challenged-books-1990%E2%80%931999>

Apoštolská poslušnost. *Radio Vaticana* [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <http://www.radiovaticana.cz/clanek.php4?id=5838>

BABBITT, Natalie (2004): We're All Mad Here. *The National Children's Book and Literacy Alliance* [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <http://thencbla.org/education/speeches/were-all-mad-here/>

Český ekumenický překlad [online]. [cit. 2016-10-23]. Dostupné z: <https://www.bibleserver.com/text/CEP/Matou%C5%A116>

Databáze českého uměleckého překladu [online]. [cit. 2016-10-23]. Dostupné z: <https://www.databaze-prekladu.cz/>

Databáze knih [online]. [cit. 2016-10-23]. Dostupné z: <http://www.databazeknih.cz/>

Evangelical United Brethren Church. *Wikipedia, the free encyclopedia* [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Evangelical\\_United\\_Brethren\\_Church](https://en.wikipedia.org/wiki/Evangelical_United_Brethren_Church)

GAIMAN, Neil (2012): What the [Very Bad Swearword] Is a Children's Book Anyway? *The Horn Book* [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <http://www.hbook.com/2012/11/choosing-books/horn-book-magazine/what-the-very-bad-swearword-is-a-childrens-book-anyway/>

GREEN, John (2014): Does YA Mean Anything Anymore?: Genre in a Digitized World – The Zena Sutherland Lecture. *The Horn Book* [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <http://www.hbook.com/2014/10/authors-illustrators/ya-mean-anything-anymore-genre-digitized-world/>

If You Must Know: Why We Can't Wear White After Labor Day? *Time*. [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <http://content.time.com/time/nation/article/0,8599,1920684,00.html>

Jonathan Chapman. *Wikipedie, otevřená encyklopedie* [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Jonathan\\_Chapman](https://cs.wikipedia.org/wiki/Jonathan_Chapman)

Katalogy NK ČR. *Národní knihovna České republiky* [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <https://www.nkp.cz/katalogy-a-db/katalogy-nk-cr>

Klub mladých čtenářů. *Albatrosmedia.cz* [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <http://www.albatrosmedia.cz/klub.html>

Knižní klub *Fragment* [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <http://www.kmc.cz/kkf/>

Lois Lowryová. *Nakladatelství Argo* [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <http://www.argo.cz/autori/42025/lowryova-lois/>

Městská knihovna v Praze. [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <https://www.mlp.cz/cz/>

*University of Chicago Magazine*, 1998, 9, č. 5.

WASP. *Wikipedie, otevřená encyklopedie* [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/WASP>

Wikipedia, the free encyclopedia [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Main\\_Page](https://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page)

*WorldCat.org: největší světový knihovní katalog* [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <https://www.worldcat.org/>

Zena Sutherland, children's literature pioneer, 1915-2002. *UChicago News* [online]. [cit. 2017-07-23]. Dostupné z: <http://www-news.uchicago.edu/releases/02/020614.sutherland.shtml>

## Příloha – výchozí text

SUTHERLAND LECTURE  
CHICAGO PUBLIC LIBRARY  
MAY 4, 2001  
LOIS LOWRY

### THE REMEMBERED GATE AND THE UNOPENED DOOR

In preparation for this evening, I read some of the previously published Sutherland Lectures. I should not have done that. They were all eloquent and profound and learned—and they also had footnotes (a terrifying thing, since footnotes imply research, something I have successfully mostly avoided for years, writing fiction as I do.)

*How can I provide them with footnotes, I wondered. What research can I do for this speech, which will probably come mostly from my heart and my memories and my imagination, none of which are annotated at all?*

So, as a procrastinating device, I did research on Zena Sutherland herself. I already, of course, knew who she is, and what she is, because I know who and what she has been to me; and that is who and what, surely, she has been for many years to all serious writers of children's literature: a beacon.

(I could have used other words—guide, sage, mentor—but I chose "beacon" carefully. Zena has been the bright, bright light by which we navigate. I think she has alerted many of us to rocks. And I know she has steered us through some very treacherous places at times, and helped many of us moor our flimsy vessels in safe harbors.)

But I couldn't get a footnote out of that, because that description, too, came from my heart and intuition. So I did research.

I found that Zena Sutherland graduated from the University of Chicago in 1937<sup>1</sup>. Aha! A footnote!

But my mind wandered at that point, exactly when I should have been going on to read about her further degrees, her many awards, her many publications, her travels and her titles. My mind hovered around 1937, with a sense of fondness and familiarity, because that was the year I was born.

And what that means, chronologically, is that as I was cooing and gurgling in my Honolulu bassinet—and being read to (because there are old home movies of me, still an infant, wiggling in my mother's lap as she holds a book and reads to my 3-year-old sister – who reaches over angrily and pinches me from time to time to make me hold still because I am distracting my mother)—at that very moment, in Chiacgo, Zena Sutherland was setting forth on a course that would shape my literate life, and that of my children, yet to be born, and theirs.

---

<sup>1</sup> Universty of Chicago Magazine, Volume 9, Number 5, June 1998.

I love thinking about these kinds of connections.

I am writing these words at Easter. In my church, the Episcopal Church, we are all taught about the doctrine of Apostolic Succession: the amazing fact that Jesus ordained his disciple, Peter, saying, "On this rock I will build my church" and that every bishop and priest since that time has been ordained in an unbroken line of laying-on-of-hands that go back to that first ordination.

Is that analogy sacriligious? Irreverent? Not to me it isn't. It makes me think, too, of Patricia Polacco's remarkable book, Pink and Say, (and thereby I create another footnote) and its words:

*"When my father finished this story he put out his hand and said, "This is the hand, that has touched the hand, that has touched the hand, that shook the hand of Abraham Lincoln.""*<sup>2</sup>

And it makes me think of every parent who told – or read, and sang - a story to a child, who grew up to tell – or read, or sing - that story to her child, who grew up to tell – or read, or sing - that story to her child.

Those stories have shaped who we are, and what we have become.

Thank you, Zena, for having overseen some of that shaping.

Titles are very tough for me. I never create a book title until I have finished writing the book. How else can I know what the story is about, what it means, until I have told it?

I always go about the creation of a character, first. Then I set a series of events in motion – starting, usually, with one precipitating incident (A soldier calls, "Halte." A girl, mourning her mother, stands and walks away from the body. A puppy is abandoned in an alley.) I move the character through those events, and the character responds the *way that character would*. Each response triggers new events—and the character again responds *the way that character would*.

It's much too glib, too falsely self-deprecating, to say that the character takes over. I don't lose control. I have, after all, created the character. What he does, or she does, is entirely dependant upon me. But it happens in a subliminal way and sometimes takes me by surprise. I want it to. I love those surprises, wait for them, yearn for them.

And it is only after such a series of controlled surprises that a story finds its way to an ending—and only then that I can understand it, asses it, find its meaning, and create its title.

For that reason, titles are tough. They are the last meticulous task before the book is finished.

I've often told groups of kids that the best title in the I know of is not one of my own but is a one-word title they all know: JAWS. (When I say the word to them, they all begin humming the music that it brings to their minds.) JAWS says it all, doesn't it? It says: *this is going to scare you to death. It is going to be about a monstrous, gaping, dark thing—with teeth—that will chase you down even in your nightmares.*

---

<sup>2</sup> Polacco, Patricia. Pink and Say.

And it says it briefly. It is the hardest thing of all, to be brief.

And all of this not-so-brief explanation is preliminary to my describing how excruciating it is when "they" – the anonymous "they" who plan and arrange such things as the Sutherland Lecture – ask you for a title some months before the lecture is to take place.

Yet this time a title came to me. It came to me from T.S. Eliot. I don't know how. Years ago, when I was a pretentious college freshman pretending to be an intellectual (I did this mostly by dress, taking up the wearing of a too- big trench coat that I bought at an Army-Navy store) I frequently quoted T.S. Eliot. But it was always lines from "The Love Song of J.Alfred Prufrock," a favorite of college freshmen of that time—we all felt existential and bored, and were overly fond of comparing ourself to a pair of ragged claws scuttling across the floors of silent seas. (I can picture my late mother's eyes rolling as I repeat this line tonight, and as I describe that hideous trench coat)

Lucky you, that I didn't turn to Prufrock, didn't send the committee the title: "*The Floors of Silent Seas*" and doom us all to an evening of adolescent angst and ennui (though it would been fun to come up with the costume once again: it would have involved black tights and turtleneck, as well as the trenchcoat, and some very frayed and dirty sneakers; and I would have had to speak to you through clouds of smoke, which today would get me kicked out of any self-respecting public place. But those nicotine clouds were *de rigeur* in the 50's.)

Instead, I turned in my mind and memory to Eliot's *Four Quartets*. For those of you who, like me, are many years beyond our formal education, I'll remind you that *Four Quartets* is written as four poems, each taking its title from a place important to Eliot; and each section has five parts, rather like a piece of music. This quotation comes from Part 1 of the first poem, "Burnt Norton"...<sup>3</sup>

#### *BURNT NORTON Part I*

*Footfalls echo in the memory  
Down the passage which we did not take  
Towards the door we never opened  
Into the rose-garden.....*

*Other echoes  
Inhabit the garden. Shall we follow?  
Quick, said the bird, find them, find them,  
Round the corner. Through the first gate,  
Into our first world, .....*

Now—although I may have done you a favor by recalling Eliot to your mind—there is not a one of you here tonight who did not, on hearing that passage, think immediately of an earlier piece of writing.

---

<sup>3</sup> Eliot, T.S. The Four Quartets

*She put her hands under the leaves and began to pull and push them aside. Thick as the ivy hung, it nearly all was a loose and swinging curtain, though some had crept over wood and iron. Mary's heart began to thump and her hands to shake a little in her delight and excitement. The robin kept singing and twittering away and tilting his head on one side, as if he were as excited as she was. What was this under her hands which was square and made of iron and which her fingers found a hole in?*

*It was the lock of the door which had been closed ten years and she put her hand in her pocket, drew out the key and found it fitted the keyhole. She put the key in and turned it. It took two hands to do it, but it did turn.*

*And then she took a long breath and looked behind her up the long walk to see if any one was coming. No one was coming. No one ever did come, it seemed, and she took another long breath, because she could not help it, and she held back the swinging curtain of ivy and pushed back the door which opened slowly--slowly.*

*Then she slipped through it, and shut it behind her, and stood with her back against it, looking about her and breathing quite fast with excitement, and wonder, and delight.*

*She was standing inside the secret garden.<sup>4</sup>*

I doubt very much if T.S. Eliot ever read The Secret Garden. It's what kids call a "girl book," I think. My mother read it to me, and I read it to my daughter; but when my daughter had a son, and the son was old enough, she read him David Copperfield instead.

But the door into the garden is a universal image. The hidden place where flowers are waiting. Down the passage... Towards the door... Round the corner... Through the gate...

Listen:

*Alice opened the door and found that it led into a small passage, not much larger than a rat-hole: she knelt down and looked along the passage into the loveliest garden you ever saw. How she longed to get out of that dark hall, and wander about among those beds of bright flowers and those cool fountains, but she could not even get her head through the doorway; 'and even if my head would go through,' thought poor Alice, 'it would be of very little use without my shoulders. Oh, how I wish I could shut up like a telescope! I think I could, if I only know how to begin.' For, you see, so many out-of-the-way things had happened lately, that Alice had begun to think that very few things indeed were really impossible.<sup>5</sup>*

My very first memory is of a door.

I have other early memories from Hawaii, but those are reinforced—perhaps they've even been created—by the home movies, so that although I think I remember watering flowers in the garden of our home outside Honolulu, perhaps it is only the recorded scene:

---

<sup>4</sup> Burnett, Frances Hodgson, The Secret Garden

<sup>5</sup> Carroll, Lewis. Alice in Wonderland

me, two years old, wearing a blue dress, holding a watering can almost as large as myself, solemnly tilting it to dribble in the hibiscus.

I think I remember the beach at Waikiki. But that scene, too, was made permanent by my father's camera, and I have watched it again and again: the child with her shovel, with the breeze blowing her hat, so that she laughs and reaches up again and again to fix it more firmly on her head.

But here is no snapshot, no movie, nothing recorded of the child standing in the doorway. And no visible props: watering can, blue dress, windblown hat, because I am inside the memory, looking out. It's a blurred fragment of a memory, and the smell of flowers is there—there seem always, in the memory, to be flowers growing up along the side of the open door.

I described the memory to my mother again and again, and she always shrugged and said she didn't know. "There was a neighbor," she said, "who had a flowering vine around her front door. I suppose you stood there once. What difference does it make? What does it matter?"

She was right, I suppose, that it makes no difference in the great scheme of things, to know where that doorway was, or why—no more than a toddler—I lingered there long enough that it became a part of my first consciousness. But it haunts me. It was a glimpse of my first world.

*Quick, said the bird, find them, find them,  
Round the corner. Through the first gate,  
Into our first world .....*

My mother was an efficient and practical woman, a military officer's wife, one who had mastered the niceties of entertaining and the practicalities of packing, who never complained and who knew how to launder silk and when to use a fish knife and who never wore white shoes after Labor Day. It startles me now, looking back through old photographs, to see her holding my hand in Panama—I was only three—and to notice that my dress was crisply starched and ironed. Yet we were just passing through Panama briefly; we were living out of suitcases. How did she do that?

But she was not one to sift through vague memories, searching for meaning. *Get on with it*, she would say, if she were still here. *Put it behind you*. That's the way military wives had to think, I suppose, because so much of their lives consisted of putting things behind them. "We're moving," Dad would announce; and Mother, uncomplaining, would get out the trunks. (But that is exactly why it haunts me: because it is behind me, in my own past, part of what shaped and propelled me. And the who: when the poem says *find them find them...* Who? Who?)

The next doorway is no longer a fleeting half-remembered mystery but instead the solid conventional doorway of our apartment in New York. I remember my mother running to it, in tears, calling to my father, who had just left—who was only a short distance away and could therefore rush back to her—and I listened, puzzled, while she told him what she had heard on the radio. Something about Pearl Harbor. I was four and a half.

It is the same doorway, the New York one, where my sister and I stood, new hair-ribbons in our blonde hair, to be photographed on the day we began kindergarten and third grade.

By now, at five, I had a secret. Looking at the snapshot of the little girl with her neatly buckled shoes, holding her sister's hand, I can remember the feeling of the secret. This was the beginning of the double life I would lead from that time on, and still do today: the writer's life, which is both lived in the moment with all the attendant proprieties—but also the simultaneous hidden narrative, which is shaped and re-shaped, told and re-told (surprisingly, always in the third- person)—but never aloud.

*The little girl can read*, my secret 5-year-old self said, in the narrative that flowed, always, inside my head, even as I stood at the front door to be photographed. *And no one knows.*

My sister, three years older, had explained the process to me in her methodical, matter-of-fact way. Each day she had brought her books home from the New York school, and when I hung on her arm, distracting her from what she called her "work" (though I knew it wasn't. Daddy went to work. What Helen did was books, and I knew books were not work), she explained it to me impatiently: that the letters had sounds, and if you put the sounds together, they formed words.

After that, when she was gone each day, leaving me alone, I studied the books in our bedroom, looking carefully at the stories I knew by heart, figuring out the sounds, and which sound went with which letter, and before long it made sense, fell into place. Not all of it. There was a book about a turtle named Humphrey, and I could see that Humphrey's letters didn't work exactly right, and I had to make an exception for them.

There was another book called Mr. Popper's Penguin's and "Mr." was another word that didn't fit the rule—but I could figure it out, because I knew the story; and soon I was seeing *other* "Mr."s and felt that I had found a small secret inside the larger one of reading. This gave me a sense of excitement, of glee. After a while I spent a lot of time searching for the small secrets and it was more fun than any of my games or coloring books. McCall's, my mother's magazine, contained a funny little secret, almost a joke, the "Mc" : I imagined that it had, for some humorous private reason, left out an "i" (for surely, I knew, the word should have been "Mic.")

My father had "Maj" in front of his name, another little abbreviated joke, because I knew it should be "Major." He wore a uniform that told his title, Major, and a special hat that he let me wear sometimes, only in the house, never outside. I marched around the New York apartment, wearing the major's hat and my pajamas; my father told me I am the best floor show in town.

After the radio said "Pearl Harbor" and my mother cried, my father set up his camera one day, sat in front of it with the magical button in his hand, and took his own picture. He turned it from film into a real picture in his darkroom. Sometimes he let me stand with him there, in that spooky place with its red light. (Thirty five years later he would give me the Leica he had used that day.)

The picture my father took of himself in 1941 haunts me today. He looks sad in it. He looks pensive, and tired, and perhaps angry at what is happening to him and the world. At the same time I can see in that picture the gentle eyes that I remember.



He made a copy of the picture of himself for my mother, who put it into a frame; and he made tiny ones for my sister and me. My fastidious, orderly sister put hers neatly away in the drawer that held her underwear, but I carried mine like a talisman, in my pocket. Very soon I had lost it, the same way I lost my doll's small shoes, my yo-yo, and a ring that my grandmother gave me. "Carelessness," my mother called it, and sighed. "If you'd only—" she said.

And then, like the lost photograph, my father, too, was gone. A door of my life closed for me when my father went away. "To the war," my mother said. "To the Pacific."

Then New York was gone, too; our apartment was gone; and now we lived someplace else, someplace new. We lived with our grandparents, and Mother had a new baby, a boy, and she had to spend a lot of time upstairs with him, trying to keep him quiet because the noise of his crying made my grandmother *very, very nervous*. A lot of things made my grandmother *very, very nervous* and I seemed to be one of them: my messiness, my carelessness. If my shoe was unbuckled or my hair-ribbon untied, or if there were grass stains on my knees, she would tell me to march. "March, young lady," she said, as if she didn't remember my name, and aimed me toward a bathroom to wash and tend and tidy myself.

I remembered the days in New York when my father clapped his hands in time, and I marched, wearing his major's cap, my chin in the air, and everyone laughed and loved me. Now they didn't. Now Mother only loved the baby, my sister only loved her new friends—and I was too little to go outdoors alone and find any of my own; Daddy was gone; Grandfather only loved his bank, where he spent each day; and Grandmother said I was untidy and rude and take that scowl off your face, young lady, and march.

But in the kitchen was a broad brown lady who loved me and let me sit on a chair with my legs dangling and watch while she cooked. She told me stories. She sprinkled cinnamon on my fingertip.

She showed me what was behind a door next to the refrigerator, and I was amazed and made powerful by the knowledge. A staircase! Not at all like the grand wide staircase, the one with a tall clock on the landing, which we climbed to go to our bedrooms, this one was narrow and dark; at its top, another door opened and magically we were in an upstairs hall, next to a linen closet.

Now I had a separate, surreptitious life, in my grandparents' house. Not even my sister knew about the servants' staircase, and I could navigate a new geography for myself, disappearing if I heard my grandmother's imperious footsteps in the hall, emerging next to the refrigerator to be greeted with a conspiratorial grin from the cook. I could flee. I could hide. And there was a place for me, now, in that big silent house: the staircase where, when I opened the door at the bottom, I was greeted with welcoming affection.

And I could test myself—my own courage—with it, too, because when the doors at either end of the secret staircase were closed, it was impenetrably dark. I hid in the staircase, shivering with terror, telling the narrative: "*The little girl was in a dark, dark place but she was very brave...*" Sometimes the door at the bottom opened, and a wedge of light sliced up the stairs; a maid, her arms filled with folded laundry, would find me and ask in amazement what I was doing there.

And though I answered light-heartedly that I was playing, the truth is that I was not

entirely certain what I was doing there, crouched and frightened in the darkness. Only now, sixty years later, do I see that I was arming myself, in a way; I was testing myself, rehearsing panic, loss, and helplessness; assessing my own cowardice and courage, and at the same time reassuring myself that the door would always open, that the light would always find its way in.

My brother grew and became more human at the same time that my sister was moving farther away from me, defecting into the world of approaching adolescence, which I disdained. She and I had matching desks, but now she changed hers into something she called a "dressing table," thumb-tacking flowered chintz around it to form a skirt. I still kept my precious hoard of paper, pencils, crayons, paper clips, and rubber bands, so that I could play teacher, or librarian, or secretary (any human who had a legitimate need for desk: that's who I wanted to be, someday). But Helen had now cluttered hers with bobby pins and curlers and jewelry, and I knew with surprising bitterness that she and I had little in common any more. Even the books we read were different. Hers were about young women who became nurses and moved into a world where they would do great good, go to dances in their off-duty hours, and marry a doctor.

(What causes that disparity between children? Two children in the same family, surrounded by the same bookcases, wearing matching pajamas to bed each night, and sleeping in beds so close together that we could—and often did—reach out and hold each other's hands. Yet she breezed through life with no doors unopened. And I, like Alice, sat again and again in dark passageways feeling mis-sized somehow, trying to make myself fit into places that seemed elusive but endlessly tantalizing. And I tried unceasingly, and with enormous (and always private) satisfaction, to shape myself, to learn myself, with books. She never did, never needed to.)

I read Indian Captive—entranced that the author and I had the same first name—and I became the girl in the book, Mary Jemison, whom the Indians called "Corn Tassel" because of her pale blond hair. In my secret life, I too was Corn Tassel. Walking to school each day was no longer the familiar route of four Pennsylvania small-town blocks, past Barnhart's Grocery Store and the Evangelical United Brethren Church, past the St. Bernard who slept and slobbered in front of his house on West Street; now the dog was big game to be tracked, and the short-cut behind my grandparents' house was no longer an alley but became a path through an alien forest.

And no one knew this but me.

My mother read The Yearling to me, and my life was changed by it. When she finished, I took the book to my room and read it again, to myself. 400 pages; and I knew already what the end will be: I knew that the rattlesnake would strike, that Jody's Pa would survive the snakebite; that he would allow Jody to keep the orphaned fawn; but that eventually the fawn, Jody's pet, Flag, would have to die. I knew all of it. There was no suspense in the story for me now. No what next. But the why would remain. And the song of it.

I read it again because of the sound of the words, and with the realization that they could be placed on the page so that they became like music, and that on top of the sound and

rhythm and cadence, the words were the answers to the why's, and would mean more than just the story: they would create something deep and real and lasting in ways that I appreciated but did not yet comprehend. I read a paragraph on page 400 over and over again, to myself:

*...He found himself listening for something. It was the sound of the yearling for which he listened, running around the house or stirring on his moss pallet in the corner of the bedroom. He would never hear him again. He wondered if his mother had thrown dirt over Flag's carcass, or if the buzzards had cleaned it. Flag— He did not believe he should ever again love anything, man or woman or his own child, as he had loved the yearling. He would be lonely all his life. But a man took it for his share and went on.*<sup>6</sup>

There was something about Jody's acknowledgement that he would be lonely all his life. The fact that he listened for the lost thing. I knew that boy better than I knew my own sister, whose growing passion for people named Van Johnson and Vaughn Monroe made her a stranger to me now.

From the time that I read The Yearling, and other books—The Secret Garden, My Friend Flicka, Thimble Summer, and countless others, at about the same time—I yearned with all my eight and nine and ten-year-old heart to become a writer. I had thought "secretary" might do, because I had watched the secretaries at Grandfather's bank, with their importantly organized desks and their grand complicated typewriters. But when books became part of my life, I knew that desk and typewriter and glasses dangling from a cord around the neck: those things weren't enough. Words were the difference. I practiced in my spiral-bound notebooks: making sentences, rearranging them to say the same thing in a different ordering of the words, then saying it again in new words so that I could compare the sound, and the way the words looked on the page.

I made things rhyme, and then told the same things again without the rhyme, to see which way sounded better. I wrote overblown romances, plots lifted from my mother's Daphne DuMaurier novels; then I tried to write them as poems. One began:

*She lay upon the rocks,  
Her face turned upward toward the sky.  
Her lifeless face was cold and pale.  
We never will know why...*

You can see that I had not mastered some basic principles of either metrics or grammar. It appears that we don't know why her face is cold and pale (it should be obvious: she is dead, after all) when what I meant, of course, was that we were in the dark about why she had flung herself (take my word for it, she had flung herself; the actual flinging appears much later, in another stanza, in a flashback) from a cliff.

Actually, it's a little misleading anyway, pretending that we're mystified, because for

---

<sup>6</sup> Rawlings, Marjorie Kinnan. The Yearling.

many pages it is all explained: the doomed romance, the jilting, the cruel lord of the manor. The epic poem concludes with these lines:

*Had she but lived  
I would have loved her even more.  
But no, she now lies dead  
Upon the rocky shore.*

thus bringing us full circle back to the present after an intervening flashback that covers twenty years, a lot of notebook pages, and many lines that end with rhyming words like "cloaks" and "hoax" or "stallion" and "medallion." It is not entirely clear how "we" turned into "I" by the end. But a lot of things can happen during the course of a Gothic romance.

(I have not footnoted that poem, which is housed in a very private collection.)

I did not show my attempts at writing to anyone. In those days, my elementary school days in the 1940's, creativity was not part of the curriculum. My school had no library. We read no fiction, no poetry, did no writing. Once a month we had a class I dreaded: a class called "Music" in which a music teacher came and taught us a song. We sang in unison, standing beside our desks. "*Oh Danny Boy...*" we would quaver, as the music teacher, a pitch-pipe to her mouth, stalked the aisles, leaning over to hear our individual voices, blowing into her terrifying tool to see if we were getting it "right." (In retrospect I feel sorriest for the sixth grade boys, with their unreliable sopranos that stumbled into baritone unexpectedly now and then. "*O come ye back when summer's on the meeeaaadow...*" must have been true torture for them.)

To have shown my notebooks to anyone—teacher, perhaps, or the Public Librarian (who was a figure as terrifying as The Music Teacher. She was a nameless woman who sat behind a high desk and spoke in a whisper if, indeed, she spoke at all. One time—Gestapo-like—she made a telephone call to my mother, telling her that I had checked out an unsuitable book. Its title was A Tree Grows in Brooklyn)—to have confided a creative thought to such a stranger would have been unthinkable.

My notebooks were my secret. They were my way of trying to make myself fit, like Alice in Wonderland, into a place I had begun to glimpse:

*she knelt down and looked along the passage into the loveliest garden you ever saw.  
How she longed to get out of that dark hall, and wander about among those beds of bright  
flowers....*

Of course the unsupervised writing had to be a lonely enterprise. *He would be lonely all his life. But a man took it for his share and went on...* No wonder the description of Jody had meant so much to me. I know it now, quite clearly and without regret; but I think I knew even when I was nine that writing is a solitary, heart-breakingly happy pursuit.

Today when I see classrooms where "creative writing" is a part of the curriculum, my child-self envies those children, busy at their desks, writing—and editing, and re-writing, and even "publishing"—their stories. But at the same time: well, picture for a moment, if you

can, Alice with a mentor, with a guide of the most wise and benevolent sort, investigating the passage with her. Helping her along. The door flung open. The garden enthusiastically revealed. "Now, Alice," I can hear the mentor saying, "let's examine the flowers. Let's name them and sort them and think about them and let's brainstorm. Let's cluster. Let's dialogue. Then, when we've done our best: let's share them! Let's copyright them! Let's publish them!"

I am being harsh, and I know that all of the teachers in the audience are wanting to pelt me with whatever is at hand: rolled-up Scholastic Book Club orders, small blue erasers with Happy Faces, Uni-ball fine-point pens aimed like darts at my heart. So I'll hastily explain that I'm overstating to make a point. Of course it is important and even exhilarating to guide and teach children to be coherent and careful and yes, "creative" writers. I would have loved such a teacher and such a course of study with a passion, when I was nine or ten or eleven.

But I would still have kept my secret notebooks. The beginning writer needs a dark passageway in which she flounders and can't find the key. "*A man's reach should exceed his grasp, else what's a heaven for?*"<sup>7</sup> (Ha. Another footnote.)

Thinking back now, I wonder if my happy struggles as a beginning writer were as private as I thought. I remember viewing my own family as two sets of matched pairs: my mother and sister, domestic and organized—I thought of them as Meg and Marmee (I was Jo, of course)—and at the other end of the spectrum, my father, returned from the war to find a little boy to complete his pairing-up, as together he and my brother tinkered and puttered with electric trains and eventually chemistry sets and cars, things of no more interest to me than the sewing machine that my mother and sister shared.

And yet. And yet! On my thirteenth birthday, my father gave me a typewriter. Today, of course, half the 13-year-olds you know have their own computers. But this was 1950. And in 1950 this was an astounding gift: a Smith- Corona portable typewriter with smooth dark green keys; and my name was engraved on the case, just below the handle.

Why did he give it to me? I don't know. It may have been simply that he was sick of my sneaking into his office and using his typewriter; maybe he was nervous about the damage I might inflict as I endlessly, noisily taught myself how to type.

But I like to think that he gave it to me because he recognized who I was, and what my dreams were, for the future. And I am immeasurably grateful that he never—never once—leaned over my shoulder, to see what I was doing with his gift.

I used that typewriter through high school and college. It went into a closet, along with my dreams of being a writer, and stayed there, unused, through an early marriage and the arrival of four children. But it came out of storage and was dusted off when I went to graduate school and began to write, in my thirties. I used the old Smith-Corona to write my first book for kids, A Summer to Die. I was thirty nine.

My father was over seventy by then: retired, living in Florida. He sent me a gift to celebrate the publication of that first book, in which he appeared, as Meg's father. It was an electric typewriter.

---

<sup>7</sup> Browning, Robert. Andrea Del Sarrto, line 97

I began – after a protracted education, after interruptions, (sometimes happy ones like the births of babies), and after a few false starts, as a writer for adults. Anyone who wanted to do a truly boring dissertation, with a wealth of footnotes, could find many articles by me in adult publications throughout the 1970's. But it was not until I went back and timidly pulled at unopened doors in my past that I realized I should be speaking to children.

I am not certain how I knew I must do that. But it was as if, as a writer, I was still in a passageway, or a vestibule, and had not reached the place I needed to go.

A Summer to Die wrenched open the excruciating door of loss. My beloved sister had died young. She was the one who had shown me how words work, using her own fist-grade books, when I was three; the one who took up Cherry Ames and curlers while I stuck to my classics and unkempt pigtails and we were briefly, childishly, estranged.

My family, stoic, Wasp and Nordic, was silent after the loss.

*Give sorrow words: the grief that does not speak  
Whispers the o'er-fraught heart and bids it break.*<sup>8</sup>

Shakespeare tells us to give sorrow words. But it took me so many years to do so, coming from a tradition such as mine, which taught me not to open a door on such darkness.

Having done so—having felt the weight of the closed door lifted—I began to hear from the children and families affected by the book. And only then, for the first time, did I perceive that when I, as a child, sought from stories something that I had no name for, it had simply been unquestioning intimacy I needed. A place to listen with one's heart. Glimpsed light spilling from a warm kitchen into the dark staircase where I sat alone.

I went back to other unopened doors of my past. I remembered, suddenly, the little girl I was once, lonely in my stern grandmother's house, warmed and welcomed only in the kitchen, by the black woman—who had a name but was called only "the cook"—and whom I had last seen at my sister's funeral, as she stood apart and alone at the cemetery. Her own grandchild had been murdered years before, and now, thinking of it, I realized I did not even know where that child was buried. Yet that woman (her name, which I had not known then, was Fleta Jordan) had stood beside my sister's grave and mourned.

I mentioned the story of the cook to a friend of mine, a sophisticated writer for adults. She shrugged. "Sure, write it," she said. "Ethel Waters can play her in the movie."

So she saw it as a stereotype, and made me uncertain. I went back to the little town where my grandparents, long dead, had lived. Their house belonged to the local college, now. But the cook's house, down by the railroad station, I what had been called "the colored section"—the same house that had been pointed out to me, as a child, as "hers," though it would have been unthinkable for me to enter it, then—was still there, and I was told that she was still alive. Ninety-five years old.

I opened that door. She had been told I was coming, and she was in a wheelchair, wearing her best dress. She opened her arms to me as she had done so many times when I

---

<sup>8</sup> Shakespeare, William. MacBeth Act IV. Scene 3.

was four. Now I was forty-two. "It's Miss Katharine's little girl, come back," she said, in welcome.

When I wrote her story, and mine, in a book that was eventually called Autumn Street, it was another way of looking back on loss, but this time on injustice, as well, and mindless prejudice, and dignity newly defined.

A sentence in the book describes the two children—me, the child I was; and the cook's grandchild, who had been my friend—trudging through snow together. It describes our footprints "layered over and lost" in the swirling snow. I felt, going back there in my mind, as an adult, as a writer, that I could see the footprints again: as if the snow had ended, the air was sharp and cold and clear, and the two little sets of prints were frozen there; and that now—for the first time—I could follow them and understand their destination.

This sense of recognition, of re-discovery, has happened to me again and again. It happens each time I start to write a new book. Sure, "ideas" come from the places that I often describe to children: an overheard fragment of conversation, an anecdote told at a dinner party, a newspaper article, a casual thought that begins with the phrase "what if..." Those are all triggers. But a trigger has to create some force, some action: and for me that action is a catapult back in time to the unopened door. To the remembered gate into a garden of my own past that I was too young, or too timid, or too unready—to enter then.

Last week, during his school vacation, my seventeen- year-old grandson James, who used to be Jamie, visited me. Long ago he and I read James and the Giant Peach together. I remember a car trip when he was seven, and had been visiting at our New Hampshire farmhouse. I read Stone Fox to him from the front seat, half turned so he could hear me, and when we approached the place where we usually stopped for ice cream his grandfather slowed the car; but Jamie called out, "No! Don't stop!" – *meaning not for ice cream, not for anything, just don't stop and most of all, don't stop reading this book.*

My grandson is now six foot one and has four earrings. His computer user-name is so repellant that I won't tell it to you; but he assures me that it is simply a phrase from a favorite rock group (and why that is supposed to be reassuring I am not sure). But when he lumbered in his size-12 sneakers out to the car last week at the end of his visit, he was taking with him a book he had asked to borrow. It was poetry. I had introduced him to a poet named Billy Collins. This is the concluding stanza of a poem called "On Turning Ten" which my grandson, remembering his ten- year-old self, had liked:

*It seems only yesterday I used to believe  
There was nothing under my skin but light.  
If you cut me I would shine.  
But now when I fall upon the sidewalks of life,  
I skin my knees. I bleed.<sup>9</sup>*

I know from the letters I receive every day that there is a whole generation of

---

<sup>9</sup> Collins, Billy. The Art of Drowning.

children realizing with dismay that what they used to believe no longer holds true. What they used to believe about their families. About their parents. About their schools. About their own possibilities.

It's why they respond to the fictional character named Jonas. Like them, he used to believe.

*At seven I was a soldier, the Collins poem says. At nine a prince. But now I am mostly at the window watching the late afternoon light...*

In the next-to-final chapter of The Giver, Jonas falls from his bike. Like the unnamed boy in the Collins poem, he skins his knees. He bleeds.

But he rights himself and goes on. He does so because he has had glimpses through doors opened for him by the Giver.

As a child I peeked through doors held open for me by writers like Marjorie Kinnan Rawlings, Betty Smith, Mary O'Hara, Eleanor Estes, Marguerite DeAngeli, and so many others. Today's children—and those who are already, wearing their big untied sneakers, mostly at the window, watching—have all of those and so many, many more.

Remember doorstops? You see them in antique shops today. The little black and white bulldog with the four slightly curving legs? He was a favorite of mine. And my mother had a heavy iron frog, with bulging eyes and a self-satisfied smile. He sat there with resolute firmness so that the door would never slam closed.

Zena, bless you. You are the Johnny Appleseed of doorstops.

The fourth, and final, poem of Eliot's Four Quartets is called "Little Gidding." It concludes like this:<sup>10</sup>

*LITTLE GIDDING PART V*

*We shall not cease from exploration  
And the end of all our exploring  
Will be to arrive where we started  
And know the place for the first time.  
Through the unknown, unremembered gate  
When the last of earth left to discover  
Is that which was the beginning.....*

And don't we all try, all the time, to re-discover the beginnings? And thereby to know it for the first time?

*Quick, said the bird—find them, find them....*

*Who?* I asked at the beginning of this talk.

---

<sup>10</sup> Eliot, T.S. The Four Quartets



Eliot refers to the echoes that inhabit the garden. And echoes are simply our own voices. They come back to us disguised. I wrote once, of echoes: *...your voice would return to you. From all the passages where you had been, from the place where you stood in dark so heavy it smothered you, and from the places you had not yet felt your way along, your message would return...*<sup>11</sup>

In the final paragraph of The Yearling, Jody—now a young man—wakes because he has heard a voice call out. He realizes it was his own voice, calling from his sleep: but it was not his adult voice. It was a boy's voice, the voice of the child he had been.

Think of Jonas going down a hill on a sled. "...he was aware with certainty and joy that below, ahead, they were waiting for him..."<sup>12</sup>

*Who is waiting for Jonas at the foot of the hill?*

You are. I am. All of the past—everything he had been denied—is there, waiting for him. He is arriving where he started, and knowing the place for the first time. The certainty and the joy come from finding the unremembered gate. And the door of understanding, swinging open as a welcome.

As a book does.

Thank you.

---

<sup>11</sup> Lowry, Lois. Autumn Street.

<sup>12</sup> Lowry, Lois. The Giver